W. Nicoll

ANGELO CONTI

LA BEATA RIVA

TRATTATO DELL'OBLÌO

PRECEDUTO DA UN RAGIONAMENTO

di

GABRIELE D'ANNUNZIO



MILANO — FRATELLI TREVES, EDITORI — MILANO
Via Palermo, 2, e Galleria Vittorio Emanuele, 64 e 66.
ROMA, Via del Corso, 383. NAPOLI, Via Roma (già Toledo), 34.
BOLOGNA, Libreria Treves, di L. Beltrami, Angolo Via Farini.
PARIGI, presso Boyveau et Chevillet, 22, rue de la Banque.
TRIESTE, presso Schubart. - LIPSIA, BERLINO, VIENNA, presso Brockhaus.

a Vittorio Goluber-
al rivelatore di Jaco-
po Bellini -
questo libro che celebra
la gloria dei Bellini
è offerto coralmente.

Gabriele d'Annunzio

LA BEATA RIVA.

ANGELO CONTI

LA BEATA RIVA

TRATTATO DELL'OBLÌO

PRECEDUTO DA UN RAGIONAMENTO

di

GABRIELE D'ANNUNZIO



MILANO
FRATELLI TREVES, EDITORI
1900.

Milano. — Tip. Fratelli Treves.

A MARIANO FORTUNY.

A Venezia, mentre ero gravemente infermo, tu venisti un giorno a trovarmi, portando con le tue stesse mani il calco della testa donatelliana del Gattamelata, e lo collocasti accanto al mio letto affinchè, per qualche istante, la contemplazione dell'opera divina mi facesse dimenticare il mio male.

L'ideal tipo dell'uomo di guerra, di non grande intelletto ma di volontà imperiosa, l'imagine del condottiero nato per comandare l'opera di morte, erano con tal si–

cura potenza e con arte così semplice rappresentati da quella scultura, ch' io mi perdei più volte nell'oblìo ch'ella donava al mio spirito. In questo modo, o compagno nella mia stessa fede, mi fu concesso di sentire, nel triste mio stato, tutta la virtù dell'arte consolatrice.

Questo libro, nel quale considero l'arte come la Riva lungo la quale scorre il fiume della dimenticanza, valga a ricordarti l' amico fedele che ti ama per la ricchezza del tuo ingegno e per la bontà del tuo volere.

ANGELO CONTI.

DELL' ARTE, DELLA CRITICA
E DEL FERVORE.

Ecco un libro di fede, ecco un trattato di amore, composto da un candido e fervidissimo spirito, da un esegete entusiastico a cui l'opera d'arte non appare se non come la religione fatta sensibile sotto una forma vivente.

Verso quei pochi i quali ancóra dedicano in Italia alle pure cose dell' intelletto un culto costante, io vorrei accompagnare con la mia mano il fratello pensoso che prediligo perché in nessun altro fino ad oggi ho sentito più profonda e più sincera la credenza nella realità del mondo poetico e perché in lui spesso io ritrovo una specie di conscienza rivelatrice e nel

comento di lui talvolta una illuminazione impreveduta della mia propria opera.

Questo non è il suo primo libro. Un suo studio intorno all'opera misteriosa di Giorgio Barbarelli da Castelfranco, notevolissimo per abondanza di idee e per calore di linguaggio, è passato sotto silenzio in Italia dove la così detta "critica d'arte„ professano frivoli dilettanti di letteratura amena o aridi compilatori di cataloghi e ricercatori di documenti notarili: privi gli uni e gli altri d'ogni sentimento della bellezza e pur d'ogni capacità a comporre secondo grammatica il più semplice ordine di parole.

Angelo Conti aveva già in varie occasioni enunciato i principali aforismi della sua dottrina estetica e in una succinta e densa *Introduzione a uno studio sul Petrarca* aveva già dato un ottimo saggio del suo metodo critico determinando i caratteri essenziali della poesia lirica ed

estraendo imprevedute significazioni da quella musica infinita in cui i simboli petrarcheschi perdono sovente i precisi contorni e si dilatano oltre i limiti della parola. Nello studio su Giorgione, egli svolge la massima parte della sua teoria e la illustra con viva splendidezza di stile.

“Il critico può sentirsi uno con l'artista e col suo lavoro, può ricrearlo, dargli la seconda vita, può dire con l'orgoglio di Fichte: — Io creo Dio!„ In queste frasi, gonfie di un'enfasi non insolita, Francesco de Sanctis rivelava un giorno la sua ambizione di critico *possente.* Non diversa è l'ambizione che riscalda il novo esegete.

Sdegnando le ricerche pazienti e anguste dei classificatori, egli vuole esaltare l'officio della critica alla dignità suprema. Penetrando oltre le qualità esterne su cui s'arresta l'indagine dei più, egli aspira a sorprendere e a rivelare il mistero sacro

della genesi artistica, e quindi a enunciar chiaramente la risposta che ogni opera d'arte nel suo proprio linguaggio dà all'ansioso e instancabile grido umano.

" Il critico è la coscienza dell'artista „ egli scrive. " All'artista, che nel lavoro obbedisce ad un comando misterioso della natura, il critico parla spiegandogli il suo mistero. Il critico, nel render chiara la coscienza dell'artista, prepara l'opera dell'avvenire. Accanto all'artista egli non è solamente un commentatore; ma, in maniera indiretta, un collaboratore. Critico ed artista vogliono, in fondo, la medesima cosa: rispondere a ciò che gli uomini, con desiderio instancabile, chiedono alle intelligenze del mondo e alle virtù sovrumane, agli idoli perituri e alle stelle immortali. L'artista offre all'umanità assetata il simbolo consolatore, l'imagine d'una idea di verità e di bellezza, una speranza di liberazione e un istante di

pace. Il critico illumina quel simbolo, dinanzi all' attività dell' intelletto curioso e ansioso; mostra a che tenda la potenza del genio, in rapporto alla volontà nella natura. Egli è la voce e la parola del mistero. „

Così ripudiando il metodo biografico praticato dal Sainte-Beuve come quello sociologico e geografico praticato dal Taine e i più recenti metodi complicati di psichiatria che dai primi derivano, egli considera l'opera d'arte *in sé*, fuori del tempo, non soltanto isolata dall'esistenza comune. ma anche distaccata dall'esistenza particolare dell'artefice che l'ha prodotta; egli la considera come un grande specchio solitario in cui le cose del mondo perdono la loro forma mutevole e caduca apparendovi nel loro significato intimo, col loro carattere non più relativo ma fisso nell'eternità della vita. In somma, se la cronaca e la storia rispecchiano le figure

passeggere, l'arte rispecchia la specie, l'*alta specie* di cui parla Giacomo Leopardi. E quindi le azioni quotidiane, le comuni azioni dell'esistenza, frutto dell'eredità e del temperamento, non hanno pel nostro critico alcuna affinità con l'arte, fiore purissimo della vita, e non aggiungono e non tolgono nulla alla personalità dell'artista, la quale risulta unicamente dalle opere. " In ogni artista c'è un uomo il quale più o meno somiglia a tutti gli altri uomini. Non solo; ma in una vita d'artista non c'è mai armonia tra il fatto dell'esistenza quotidiana, tra le innumerevoli miserie giornaliere e le aspirazioni e le visioni cui egli dà forma nelle opere. Nelle prime vive un individuo, non dissimile dagli altri che compongono la moltitudine umana; nelle seconde rivive il genio creatore dell'umanità.

Qual è dunque la differenza tra un fatto comune dell'esistenza e un'opera

del genio? È semplicemente la seguente; il primo ha caratteri di somiglianza e d'identità con tutti gli altri fatti degli uomini; il secondo porta la sua speciale impronta di luce: lo stile. „

Lo stile dunque, essendo il segno dell'idea, è l'unico mezzo che l'artefice abbia per manifestar quella nella sua opera. Lo stile imprime alle forme un carattere che si sovrappone alla loro realtà esteriore, la purifica e la innalza. L'artefice, qualunque sia lo strumento di cui si serve, non può raggiungere la suprema espressione di ciò ch'egli sente e di ciò ch'egli pensa se non con lo stile; che è appunto il simbolo perfetto, l'indistruttibile impronta del genio su la materia dominata.

Ora ben si può intendere come pel nostro critico lo stile, compreso e definito in tal modo, non sia soltanto la nota distintiva d'un individuo, il contrassegno di una età, ma la nota universale ed eterna

dell'arte, e quindi nei capolavori non rivesta il carattere dei tempi ma appaia liberato da ciò che è mutevole, sostanzialmente identico e nella Grecia e nel Quattrocento; cosicché l'apoteosi d'una vergine, figurata dal Pisanello nel rovescio d'una sua medaglia mantovana, possa sembrare un puro sogno dell'arte ellenica.

Posti tali principii — svolti in quello studio con molta ricchezza di pensieri affini e talvolta anche con qualche prolissità — Angelo Conti si accinge a penetrare col foco del suo amore "l'alto enigma umano che porta il nome di Giorgione." Il dolce filosofo non poteva scegliere un soggetto che, pel suo carattere misterioso, meglio valesse a fornirgli motivi di belle meditaziori platoniche. Di Giorgio Barbarelli non si sa quasi nulla. Una Moira oscuramente velata presiede alla sua natività e al suo tra-

passo. I documenti che lo riguardano, rinvenuti dagli eruditi negli archivii di Venezia e della Marca Trivigiana, non portano alcuna luce su l'esistenza mortale del magnifico artefice. Una breve epistola d'Isabella d'Este — di quella luminosa principessa in cui la passione della bellezza era così ardente che dovunque la fama le indicasse la presenza d'un'opera singolare ella inviava messaggi per averla — una breve epistola datata da Mantova (XXV oct. MDX) ha fornito ad Alessandro Luzio il modo di accertare l'anno e il mese della morte di Giorgione contro l'errore del Vasari. Null'altro si sa. E taluno, fra tanti dubbii, giunge fino ad affermare che il pittore di Castelfranco sia un parto della favola e che si debbano restituire ad altri artisti pur quelle pochissime opere rimastegli attribuite dopo le severe esclusioni dei critici dotti.

Una tale oscurità impenetrabile è ri–

tenuta da Angelo Conti come “ una vera fortuna, „ poiché allontana la ressa fastidiosa degli eruditi dall'opera che egli vuol contemplare in serena e tacita solitudine. Ma, a dire il vero, la fortuna sta in questo: che appunto l'atmosfera mitica e quasi di sogno, in cui Giorgione sembra respirare come un semidio in una nuvola ignea, è favorevole alle imaginazioni del poeta e del filosofo, permette le più sfrenate ebrezze del pensiero e del sentimento, protegge il rifiorir primaverile delle più pure idee che siensi mai dischiuse al sole della Grecia nei paradisi uranii di Platone.

L'adoratore della Madonna di Castelfranco fu certo anch'egli a convito con Pausania con Fedro con Erissimaco e con gli altri, e ricevette dalla bocca di Socrate il verbo di Diotima manifestato in una maniera plastica e vivente. “ Quello che sia stato educato sin qui alle cose

di Amore, contemplando via via i belli oggetti, pressoché alla mèta oramai della via di Amore, scorgerà a un tratto un bello meraviglioso di sua natura, un bello che è sempre, e non nasce né muore, non cresce né scema, non è per una parte bello per un'altra brutto, ora bello ed ora no, bello in un rispetto e brutto in un altro, qui bello, là brutto. Né il bello apparirà figurato nelle forme o d'un qualche volto o di mani o di altro che partecipi del corpo; né è un qualche pensiero od una conoscenza; né è in un altro, come in un animale o in terra o in cielo, né in alcun altro luogo, ma esso è da sé e in sé, uniforme ed eterno; e tutte le cose belle rimanenti partecipano di lui per siffatto modo che, nascendo e morendo le altre cose, esso non diventa né maggiore né minore, e non ne patisce nulla. Sicché, quando uno risalendo dalle cose di quaggiù cominci a vedere cotesto

bello, allora si può dire che tocchi la mèta. Giacché tale è il procedere nelle cose di amore o l'esservi da altrui condotto: — movendo dai belli sensuali di quaggiù salire sempre sempre attratto dal bello di lassù, elevandosi come per gradi, da uno a due e da due a tutti i bei corpi e dai bei corpi ai bell'istituti, e dai bell'istituti alle belle discipline, e dalle discipline terminare in quella disciplina che di altro non è disciplina se non appunto di quel bello; e terminando conosca ciò che è per sé bello. Questo, se altro mai, — disse l'ospite di Mantinea, — è il punto della vita degno che l'uomo ci viva, contemplando il bello in sé.... „

Questa assunzione graduale dello spirito verso l'idea suprema, dinnanzi all'opera d'arte visibile e tangibile, è consueta nell'interprete di Giorgione. Considerando il quadro che è la gloria di Castelfranco, egli vede in Liberale e in Francesco, nel

giovine guerriero e nel monaco penitente, non due persone ma due idee, due simboli di bontà e di forza; nella Vergine egli adora la più alta rappresentazione dell' eterno feminino, la creatura ideale che sollevata fuori del mondo contempla con uno sguardo intimo lo spettacolo della sua propria anima dove, per usare la parola di Leonardo, *la luce non può mai cacciare in tutto l'ombra;* nel paesaggio infine egli giunge a discoprire la visione annunziatrice del mondo moderno, l'epifania dell'arte che si rinnova. Ed ecco, in fatti, il moto mentale per cui dalle forme sensibili egli assorge a tale altitudine di significazioni astratte. " A sinistra un castello dell'età medioevale, un ricordo della tirannia e della barbarie, come nel *Battesimo* di Giovanni Bellini; a destra un tempio e alcune rovine della luminosa civiltà greca; in mezzo la eterna giovinezza delle piante e del mare. Come

nei grandi capilavori del genio, quest'opera d'arte contiene un annunzio che concorda con la maravigliosa intuizione del *secondo Faust*. Due mondi si fondono in quella misteriosa e lontana Atlantide, in quell'isola che riappare in fondo alla *Festa campestre*. Il Gœthe, figlio della critica filosofica, sapeva forse quel ch' egli faceva, e disse la parola nuova, perchè la volle dire. Giorgione, vera anima profetica, obbedì ad una aspirazione della natura e del mondo, e non vide la profondità del suo linguaggio. Tutto ciò che il Gœthe ha, con un lungo lavoro d'intelletto e di imaginazione, scoperto nell'arte moderna, il pittore lo ha espresso con potenza istintiva e inconsapevole. Così, nella *Tempesta* di casa Giovanelli, egli ha creato tre figure umane cui daranno i secoli avvenire nell'ultimo poema il nome di Fausto, Elena ed Euforione.

Con questo fondo dipinto da Giorgione,

nasce il paesaggio moderno, la più completa idealizzazione dello stile, la prima e quasi perfetta espressione musicale dei colori e delle forme. Giorgione è tutto qui, in questa forza che lo incatena alla terra, e in questa musica larga e profonda ch'egli ascolta nell' intimo e che lo attira lungi dal mondo. Il quadro di Castelfranco esprime questa intima e feconda contraddizione dello spirito che, superando i confini dell'età, ricongiunge nell'opera geniale il passato coll'avvenire. „

Simili sforzi per imporre all' ardente sensualità della pittura giorgionesca un velario di idealità sovrumane sono frequentissimi in tutto quel libro. Per il poeta, divorato da un bisogno metafisico non estinguibile, ogni gesto delle belle e fiere persone create dall'artefice diventa evocatore: indica o annunzia un prodigio, promette o apre un mondo sconosciuto. In ogni piega degli ammanti, in ogni piastra

delle armature, in ogni cavo delle nudità egli trova un'affermazione rivelatrice. Dalla campagna voluttuosa e muta, sparsa di rovine o di casolari, rinfrescata dalle ombre o dalle fonti, egli vede salire un vapore spiritale che talvolta si addensa come una nube e nasconde la nobile grazia delle giovinezze umane quivi intente a godere i beni della vita. Dalle chiome aeree degli alberelli egli scote una polvere di pensieri fervida come un polline, e la riceve sul suo capo reclinato.

Riesce Angelo Conti per tali modi a mostrarci la vera essenza dell'arte giorgionesca? È lecito dubitarne. Ma che importa? Noi non ci troviamo forse davanti a Giorgione, ma certo davanti a uno spirito eletto il quale, pensando e sentendo con profonda sincerità, cerca di comunicarci con tutte le virtù della parola le emozioni da lui provate al conspetto di quelle forme della bellezza che per lui

rappresentano la più pura e più luminosa manifestazione della vita. Non ci offre egli così un piacere assai superiore a quello che ci potrebbero dare alcune pagine di documentazione scientifica precise e fredde? Leggiamo il capitolo in cui egli comenta e illustra la formula di quello stilista delicato e ricco che fu Walter Pater, ancora ignoto in Italia fino a oggi: — *All art constantly aspires towards the condition of music*, tutte le arti aspirano costantemente a raggiungere la condizione di musica. — Qui la tendenza metafisica, che è in lui così forte, trova il suo natural campo. Ed egli scrive la sua più fulgida ed eloquente prosa, quando cerca di comprendere l'aspirazione musicale che si eleva dalle pitture del terzo Bellini, del Barbarelli e di quel peregrin Gentile da Fabriano che portò sul silenzio dell'acqua un' eco delle consolanti musiche diffuse per l'oro dei crepuscoli umbri. " Gentile

da Fabriano è il primo che a Venezia presenti una sua visione del mondo come armonia di colore e di forma. Il contemporaneo Pisanello ha un ideale coloristico diverso da quello di Gentile da Fabriano e di Giovanni Bellini. La musica in lui, nascendo dalla pura linea, si ferma all'accordo dei colori, e non passa nella fusione dei toni, né s'innalza al grado d'una vera sinfonia. In Pisanello, come in alcuni fiorentini del secolo xv, il colore fa parte del disegno e non avvolge come ne' veneziani in una calda atmosfera le forme. Per fissare l'idea in due parole dirò che in Pisanello il colore circoscrive e in Giovanni Bellini circonfonde.

Gentile da Fabriano a quanti conoscono la famosa *Adorazione dei Magi*, che si conserva a Firenze nella Galleria dell'Accademia, appare il primo musicista della pittura. La religiosa Umbria, che ha un carattere così diverso da quello

che le ha dato il Carducci nel suo *Clitumno*, la regione ove le albe sono una festa di canti aerei di rondini e d'allodole, e i tramonti han luce di prodigio, lasciò un ricordo di cieli ampi e di campagne fiorite nell'anima del maestro del primo Bellini. Sotto il fulgore del sole veneziano le visioni dell'arte religiosa del paese nativo gli ritornarono come canti lontani, echi della giovinezza, accompagnati dal loro natural fondo di paese: cieli quieti o accesi da lampi in vetta alle colline, tramonti di gloria, sere animate dal coro delle campagne nella gran valle umbra, monti salienti come implorazioni degli uomini verso le prime stelle.

In Gentile da Fabriano l'armonia del colore è un ricordo di pace; e da ciò solo può capirsi la ragione per la quale si sono accompagnati a lui i tre spiriti religiosi dei Bellini. „

Vorremmo trascrivere ancóra le pagine

che seguono, piene di felici intuizioni espresse col più vivo linguaggio della poesia. Qui, come in tutto il libro, corre tra linea e linea una sottil fiamma d'entusiasmo che si comunica al lettore fraterno e lo conquide. L'arte vi ha qui ad ogni passo le sue laudi come la suprema religione e la suprema consolazione degli uomini, come l'unica tregua con la quale la natura interrompe il dolore umano, come la fresca oasi che appare un istante e dilegua nel deserto del mondo.

E intorno all'essenza dell'arte, nell'epilogo del libro, il filosofo enuncia verità che noi vorremmo meditate da quanti oggi ancora scambiano l'arte con la riproduzione fotografica delle cose. Non senza compiacimento vediamo sviluppato in questo epilogo denso un pensiero già da noi espresso in un sol verbo e non compreso o mal compreso dai più. " Intorno all'essenza dell'arte, un modernis-

simo ha scritto, nella prefazione al suo ultimo libro, che l'opera artistica, per essere perfetta, deve *non imitare ma* CONTINUARE *la natura*. Queste parole sono sembrate incomprensibili ad alcuni scrittori; e sono invece il programma dell'arte di tutti i tempi. L'artista alla vigilia del capolavoro si è già trasformato, si è già identificato con la natura; egli opera senza coscienza, è uno strumento cieco mosso da una mano invisibile. Ma la natura che per sé sola non può giungere all'idea, come con le sue forme non può giungere allo stile, aiutata dall'artista vede realizzato ciò che era nelle sue aspirazioni, e si vede superata nell'opera del genio. Il capolavoro del genio è la natura continuata nelle sue aspirazioni verso la bellezza. „

Ora s'intende bene come — per dare il carattere esterno a questa continuazione ideale, a questa proiezione della vita verso

l'idea — l'artefice non abbia altro mezzo che lo stile. Soltanto lo stile può rendere le forme di un'opera d'arte superiore alle forme della natura e fissarle per l'eternità.

Ma, poichè lo stile fu creato dai Greci e poiché esso ricorre spontaneo alla mano d'ogni sommo artefice sul punto di generare e imprime i suoi caratteri ad ogni capolavoro in ogni tempo, appare evidente che anche l'arte futura dovrà la sua elevazione al rinnovato insegnamento di quelli antichi maestri i quali riuscirono ad esprimere nella forma più alta e più pura tutti i pensieri e tutte le aspirazioni di nostra stirpe.

Per ciò lo scrittore in più luoghi del suo libro mostra di inginocchiarsi innanzi ai simulacri d'Omero, di Fidia, d'Apelle. di Eschilo e di Platone; per ciò egli leva i suoi più fervidi inni ai primi creatori della Bellezza, ai primi dominatori della

Natura. Ogni rinnovamento non è per lui se non un ritorno dell' antico spirito. " Nel quattrocento la Grecia ritorna; e mentre Giovanni Bellini nel *Battesimo* di Vicenza rivede Apollo, a Giorgione nel quadro di Dresda riappare Venere, chiusa ancora nel sonno delle età che non seppero riconoscere il suo impero. Sempre la Grecia si risveglia in fondo all'anima umana, nei momenti fortunati della vita; sempre la vita si rinnova e fiorisce come in quella meravigliosa primavera dell'umanità. „

Questa idea è il cardine dell'opera; questa idea accompagna lo scrittore dalle prime pagine alle ultime. Egli riconosce che non è un' idea nuova, perchè è di tutti; ma ha voluto ripetere sotto una forma inattesa la vecchia esortazione: Torniamo all' antico! " Tutte le speranze d'una prossima vita nuova sono fondate nella forza di desiderio con la quale gli

uomini affretteranno questo ritorno „ egli scrive. E un chiarore di fede illumina la sua ultima pagina; poiché egli confida che, dopo il lungo autunno, vedremo rifiorire la pianta meravigliosa alla luce che inestinguibilmente diffondono gli avanzi del Partenone. “ La profezia virgiliana ritorna spontanea su le labbra di tutti e ci annunzia che noi stessi forse prenderemo parte alla vita di domani; del domani che sarà l'avvenire. „

Tale nella sua essenza quel primo libro di esegesi e di predicazione estetica, tutto acceso da quel nobile entusiasmo divenuto così raro in un tempo e in un paese in cui gli antichi ideali della coltura e della bellezza sono calpestati da un gregge vile.

Come appare dal nostro rapido esame e come abbiamo già accennato più sopra, il libro non è tanto uno studio su l'arte di Giorgione quanto un primo saggio di

dottrina estetica generale che s'appoggia su gli esemplari greci e su le più intense manifestazioni del Quattrocento italiano e del Rinascimento. La sua singolarità più notevole sta nel risoluto dispregio che vi si professa contro la così detta critica scientifica, contro la teoria moderna delle influenze, delle derivazioni e delle diramazioni, contro tutte le ricerche archivistiche storiche agiografiche iconografiche le quali " allontanano dallo scopo che è necessario raggiungere, velano l'intelletto con particolari oziosi e noiosi, e rendono un' assai misera cosa la nobile attività dell' ingegno umano. „

Per il nostro critico, ogni grande artista è figlio della natura, è un prodotto spontaneo della vita, e si svolge libero, secondando il proprio impulso originario; ogni artista di genio nasce con la propria fisonomia, la quale fa sì ch' ei non somigli a nessun altro predecessore e a

nessun altro contemporaneo. Inoltre, come abbiamo già veduto, per lui le azioni quotidiane, le comuni azioni dell'esistenza, frutto dell'eredità e del temperamento, non hanno alcuna affinità con l'arte. “ In una vita d'artista non v' è mai armonia tra il fatto dell'esistenza quotidiana, tra le innumerevoli miserie giornaliere, e le aspirazioni e le visioni cui egli dà forma nelle opere. „

Siamo dunque ben lontani dai metodi che praticarono e insegnarono i due fondatori della critica scientifica: il Sainte-Beuve e il Taine. Il primo di questi, in una sua scrittura su *Chateaubriand jugé par un ami intime,* afferma ch'egli non può giudicare un'opera indipendentemente dalla conoscenza intima dell'uomo che n'è l'autore. Per conoscere l'uomo, egli crede sieno necessarie le più minute ricerche su la patria, su la razza, su i genitori, su tutti gli ascendenti in somma; non

solo; ma anche, se è possibile, su i fratelli, su le sorelle, su i discendenti; e quindi su l'infanzia, su l'educazione, su le colonie artistiche da lui prima frequentate, e perfino su gli avversarii e su i discepoli. La vanità di tale eccesso, tanto rispetto all'arte quanto rispetto alla scienza, non ha bisogno d'essere dimostrata. E il Sainte-Beuve scriveva infatti le sue migliori pagine ogni volta che il sentimento della bellezza ravvivato lo sottraeva alla preoccupazione puerile.

Munito di una più alta cultura scientifica e di uno spirito straordinariamente penetrante, abile nel tempo medesimo a compiere le più sottili indagini, a trarre dai più diversi documenti le prove del suo asserto e a dare la massima estensione a un' ipotesi o a una formula, Ippolito Taine enuncia la sua famosa legge: “ *L'œuvre d'art est déterminée par un ensemble qui est l'état général de l'esprit*

et des mœurs environantes. „ E riduce logicamente la storia dell'arte all'officio della storia naturale. Poiché le opere d'arte si trovano ordinate per famiglie nelle pinacoteche e nelle biblioteche come le piante in un erbario e gli animali in un museo, si può ben applicare uno stesso metodo alle une e agli altri, si può ben ricercare ciò che sia un'opera d'arte in genere come si ricerca ciò che sia in genere una pianta o un animale. La legge della selezione si compie nella storia dell'arte come nella botanica e nella zoologia. Una certa temperatura morale è necessaria perchè certe intelligenze si sviluppino. Mutandosi questa temperatura, anche la specie degli ingegni si muterà. L'opera d'arte, dunque, è sempre determinata — oltre che dalla razza e dal suolo — dalle condizioni generali dello spirito e dei costumi presenti nell'epoca. V'è un legame necessario e una rispon-

denza costante tra i fatti della vita reale e le finzioni che l'arte produce sotto l'influsso di quei fatti. Per necessità inoppugnabili, in certe epoche e in certi paesi l'arte assume diversi caratteri dominanti e si sviluppa in un senso piuttosto che in un altro. Il secolo mette su tutti gli artefici la sua impronta. Coloro i quali volessero svolgersi in un senso contrario troverebbero la via chiusa. Non è possibile resistere alla pressione dello spirito publico. Sempre lo stato generale dei costumi determina la specie delle opere d'arte, tollerando soltanto quelle che gli son conformi ed eliminando le altre per una serie di ostacoli interposti e di assalti rinnovati ad ogni grado del loro sviluppo.

Il mirabile ingegno del Taine ha potuto dare a questa dottrina un'apparenza di solidità. Nelle sue dimostrazioni egli accumula fatti, raccoglie aneddoti, adduce

documenti, sceglie con raro acume tutti i segni che sembrano avvalorare la sua tesi. Ma non tien conto alcuno degli innumerevoli casi che, nella storia delle arti, contraddicono allo spirito delle leggi ch'egli ha creduto estrarre dalle profondità misteriose in cui il più alto fenomeno della vita ha la sua origine.

Anch'egli, per fortuna, ci dà le sue più belle e più veementi pagine quando si limita a ricomporre con tutti i mezzi della parola scritta la commozione sincera suscitata in lui dalla presenza di una grande opera. Leggete, per esempio, il suo inno al Tintoretto, nel *Voyage en Italie.* Qui la rivelazione folgorante del genio lo colpisce di meraviglia e di terrore come un prodigio; ed egli dimentica la sua scienza per abbandonarsi tutto al torrente di gioia.

In verità, la critica non può trasformarsi in scienza; poiché la scienza per

esser veramente degna di questo nome, richiede un oggetto ben definito e strumenti di precisione invariabili e atti in ogni caso ad esser verificati per via di riscontro e di riprova. Ha forse la critica questo oggetto e questi strumenti?

La causa dell'illusione e dell'eccesso si deve ricercare nello straordinario impeto dello spirito scientifico che ha pervaso le generazioni della seconda metà di questo secolo. Dinnanzi alle meraviglie imprevedute della fisica e del calcolo gli uomini hanno potuto credere per qualche tempo che con l'aiuto dell'una e dell'altro fosse agevole penetrare tutti i misteri, sciogliere tutti i problemi. A tale momentanea sollevazione di orgogli succede ora una specie di scoramento misto di diffidenza. Coloro che chiedevano tutto alla scienza e speravano tutto da lei, i desiderosi di verità palpabili, i bisognosi di certezza dimostrata, oggi as-

sumono aspetto di delusi e disdegnano e abbassano quella che pur dianzi salutavano onnipotente e serenissima signora della vita nuova. Taluno ha detto, e non ha forse torto: “ Dov'è mai la certezza che ci vantaste? Se mai vi fu certezza incompleta, sempre perfettibile e priva d'un criterio stabile, ben è quella delle scienze naturali. Quanto alle così dette scienze esatte, le une — come la geometria — riposano su una vacillante base di asserzioni arbitrarie; le altre — come l'algebra — non sono se non modi di ragionamento e non racchiudono quindi maggior certezza che non ne abbia in sé un sillogismo. „

E sia pur così. “ Rinunciamo una buona volta alla certezza! „ ha detto un altro. “ Questo amore di verità, questo desiderio sfrenato dell'assoluta verità è non soltanto puerile ma anche inverecondo. Lasciate dunque alla verità i suoi

veli, per semplice decenza; rispettate il pudore con cui la natura adorabile si nasconde dietro il tessuto specioso de' suoi enigmi; abituatevi a reggervi in equilibrio con agile eleganza su la tenue corda delle probabilità distesa a traverso gli abissi! „

Riconosciuto l'errore di quegli ingegni che pretesero di fondare una scienza nuova per conoscere e determinar con esattezza infallibile un tanto misterioso fenomeno, riconosceremo noi giusto il dispregio professato da Angelo Conti verso gli accumulatori di documenti relativi alla persona dell'artefice, all'età in cui egli visse, alle vicende di cui fu attore o testimonio?

L'acquisto di qualunque nozione è sempre utile; la nostra cultura non è mai a bastanza ricca; la nostra conscienza non è mai profonda a bastanza. Bisogna

che il critico abbia grandi e folti cerchi di vita intellettuale e storica intorno al suo proprio cerchio, perchè la sua commozione al conspetto dell'opera bella sia in supremo grado intensa e complessa.

Ora, che altro può mai essere la critica se non l'arte di goder l'arte? E qual mai può essere l'officio del critico se non quello di comprendere e di sentire acutamente al conspetto dell'opera bella per riconstituir poi la sua comprensione e per ricomporre la sua commozione con tutti i mezzi della parola scritta? CRITICA ARTIFEX ADDITVS ARTIFICI.

Così intesa da noi la critica, essendo un'opera d'arte aggiunta ad un'opera d'arte, richiede quindi l'esercizio delle più nobili facoltà intellettuali accompagnato dal gioco della più squisita sensibilità.

Non altrimenti la intendeva in Italia Francesco de Sanctis. Egli era uno di quei rari spiriti, dotati d'una curiosità

sempre vigile, atti a penetrare e a comprendere tutte le forme del pensiero umano o almeno disposti ad assottigliarsi e a piegarsi per penetrarle e per comprenderle. Nulla gli era estraneo di ciò che concerneva l'intelligenza. In un tempo in cui i nostri ingegni migliori si limitavano a speculare un cerchio angusto con un piccolo strumento, egli si sforzava di estendere la sua indagine nei campi più diversi e più remoti. E in tutte le ricerche portava un calore sincero e comunicativo: il calore d'uno sforzo intellettuale che, se non sempre riesciva a sciogliere un problema d'arte o ad estrarre l'intima essenza di un'opera, moveva però sempre qualche flutto d'idee spesso nuove o improntate d'una impronta particolare. Lo infiammava l'ambizione di " ricreare „ l'opera d'arte, di darle " la seconda vita. „ Così vivo e religioso era in lui il senso della bel-

lezza, così profondo era il suo culto della forza creatrice, che talvolta egli giungeva per intuito a sorprendere e a rivelare certi misteri della genesi artistica quasi sacri e a scoprire certe affinità occulte del suo sentimento col sentimento dell'artefice. Anch'egli, o Angelo Conti, comprendeva che l'artefice, sia pur vissuto in un secolo remotissimo, nel manifestare il suo mondo interiore, non soltanto comunica con noi fraternamente, non soltanto risveglia nel nostro spirito cose da noi stessi ignorate, non soltanto sembra darci il ricordo di qualche forma che i nostri occhi mortali non hanno mai veduta; ma veramente è il puro interprete di ciò che in noi vive eterno, è la voce della nostra conscienza profonda, è l'anima della nostra anima. Anch'egli sapeva bene che nell'opera d'arte lo stile è tutto e che soltanto lo stile ha la potenza di dar la forma e la vita al-

l' ideale sognato; e sapeva bene che l' ideale non è se non “ una forma superiore „ del reale. Per ciò scriveva: “ *Fatemi cose vive*, e battezzatele come volete. „ Egli teneva per sacra, anche nell'opera d'arte, l'integrità della vita.

Ma mentre affermava “ che la base non è il bello o il vero o il giusto o altro tipo, ma il vivente „ e mentre con convinzione così tenace predicava il culto della forma, egli non riesciva a rendersi padrone dell'elemento di cui si compone l'arte letteraria, ciò è del verbo; egli non riusciva quasi mai a costruire una pagina organica, la quale appunto rispondesse perfettamente alle leggi della vita verbale.

Il vocabolario adoperato da lui raccoglie vocaboli incerti, inesatti, spesso di origine impura, trascoloriti, difformati dall'uso volgare che ha loro tolta o mutata la significazion primitiva costringendoli ad esprimere cose diverse e op-

poste. E questi vocaboli vengono coordinati in periodi multiformi e difformi, con una sintassi molle e cascante, con una punteggiatura vaga, con un ritmo non cercato ma casuale, appesantito d'innumerevoli assonanze.

Le metafore, di cui egli abusa per naturale copia del suo ingegno imaginoso, di rado si seguono in correlazione giusta. Quasi tutte le figure retoriche, adoperate con frequenza grande, sono mal composte e mal disposte. In quasi tutte le pagine l'improprietà dei vocaboli genera confusione, o tradisce il pensiero, o lo rende oscuro, o produce intere frasi che non hanno significato alcuno, o anche dà a certe imagini un aspetto strano di grottesche innanzi a cui è impossibile non sorridere.

Apro a caso il volume del *Saggio critico sul Petrarca*. Leggo: " Il poeta non gitta risolutamente un occhio nel suo

male, anzi ne lo ritira spaurito, ed in luogo di apparecchiare i rimedii, s'abbandona e fantastica. Il che spiega l'impressione superficiale che fa questa poesia, dove la storia del cuore raggomitolata come in medaglia lascia appena intravedere abissi inesplorati. Si può dire che il *Canzoniere* sia una superficie scavata di mano in mano dalla lirica moderna, o, se vi piace meglio, una prima pagina, in cui sono schizzati i semplici motivi della musica posteriore.... „

Mi sembra inutile notare in questi tre periodi le difformità delle imagini che si seguono senza interruzione. Non una sola linea è giusta e precisa. La parola qui non ha alcun valore, né come lettera né come suono.

Pur troppo sono frequentissimi, in tutta quanta l'opera di Francesco de Sanctis, gruppi di periodi simili a questi. La mancanza di esattezza nel linguaggio dà

origine spesso a contraddizioni e a incoerenze materiali. Lo scrittore è dominato e trascinato dalle sue frasi ch'egli non sa ridurre ai suoi voleri. Basta talvolta il luccichio di un epiteto ad abbacinarlo e a dargli le vertigini. Allora egli precipita di metafora in metafora, quasi irresistibilmente, verso l'abisso oscuro in cui giace sepolto un pensiero che non gli sarà più possibile estrarre e ricondurre alla luce.

Nella prima pagina del suo *Saggio critico sul Petrarca* egli scrive (tralascio, anche qui, di notare i falli troppo palesi della scrittura): " Ebbe grande una intelligenza, non tale però, che si possa chiamare intelligenza superiore. Aveva tutte le facoltà elementari assimilative, molta memoria, grande lucidezza e penetrazione di mente; gli mancavano le facoltà produttive. Non aveva né originalità, né profondità; ciò è a dire non

aveva né la forza di trovar nuove idee e nuovi rapporti, e stamparvi su il proprio suggello, né la forza di squarciare la superficie, scartare gli accessorii e gli accidenti, cogliere il sostanziale. Aveva in vece le qualità scimie di quelle, che imitano gli stessi procedimenti meccanici, con quanto più di ostentazione con tanto meno di forza.... Vuol essere Tacito e non è che Seneca. Scrisse opere filosofiche e non fu filosofo; scrisse opere didattiche, e non fu pensatore.... „ E così via.

Ora — senza notare il difetto di composizione, consistente nel mettere al principio di uno *Studio* un giudizio sintetico fatto di asseveranze così arrischiate e così recise — osservo che molte pagine del libro in seguito contraddicono apertamente alle premesse. Per citare un esempio di parole: mentre nel preambolo il vano amor della frase fa dire al critico — " Vuol esser Tacito e non è che Se-

neca „ —. lo stesso amore gli fa dire nella conclusione — “ La sua maniera tiene più di Tacito che di Livio, più del Tasso che dell'Ariosto. „ Nella quale ultima proposizione anchè è una inesattezza, perchè la diversità tra la maniera di Tacito e quella di Livio non può avere assolutamente nulla di comune con la diversità che corre tra le altre due.

Queste sembrano inezie, ma sono significative rappresentando un difetto comune alla massima parte delle prose di Francesco de Sanctis.

Cosicché l'opera critica dell'illustratore di Farinata e di Ugolino — la quale ebbe pur molta efficacia su la coltura nazionale contemporanea — essendo priva di quella resistente virtù vitale che è lo stile, dovrà in breve perire.

Il critico dunque — e su questo punto convien battere — il critico se vuole che

la sua opera abbia un vero valore, deve conferirle per mezzo dello stile un valor d'arte. Un libro di critica deve essere, sopra tutto, un eccellente libro di prosa. *Critica artifex additus artifici.*

Di tal necessità si mostra consapevole colui che con tanta delicatezza ha saputo parlare della *Gioconda* di Leonardo e della *Venere dormente* di Giorgione. Per parlar degnamente di creature immortali egli trova non di rado le sillabe luminose. Egli sa inginocchiarsi con grazia davanti alla Bellezza e *quivi*, per usare il modo del suo Platone, *e quivi generar bei pensieri.*

Certo, sono in quel suo primo libro pensieri che meritavano d'esser circoscritti dalla continuità d'una linea più ampia; sono in quel suo primo libro imagini che meritavano d'essere accompagnate alla soglia della vita da una musica più profonda. Tante — sembra —

tante erano le cose ch'egli voleva dire a un tempo e sì fervide gli s' affollavano alle labbra che ne rimase affannato; e non poté misurare i suoi periodi se non sul respiro breve e rapido dell'uomo ansioso.

Ma, dopo, egli non si stancò di protendere il suo intelletto verso il meglio, verso quella perfezione a cui tutti noi artefici della parola ci sforziamo di avvicinarci nel corso di nostra vita breve senza mai raggiungerla. (Tanto l'arte nostra è difficile ch'ella sola ci fa piangere la brevità della vita poiché ciascuno scrittore dovrebbe incominciare, ahimè, là dove finisce.) Ed ecco, nel nuovo libro che viene alla luce, una prova del suo sforzo, una testimonianza del suo amore e della sua fede.

Libro di fede e di amore è questo, ripeto. E non è possibile penetrarlo se non per mezzo delle due virtù che sole ci

aiutano a comunicare con le cose pure e profonde. Rare volte — mi sembra — il mistero dell'Arte fu contemplato con egual sollevazione di spirito; rare volte — mi sembra — fu riconosciuta con egual lucidità la legge per cui ogni cosa nella natura esprime all'esterno la sua propria forma interna e compreso il linguaggio onde ogni cosa nella natura rivela la sua essenza, racconta la sua vita; rare volte infine — mi sembra — con tanto orror sacro fu veduta l'anima dei grandi artefici mescolarsi alle forze elementari nel concepire un mondo. Così le creature tragiche di Eschilo portano in loro il segno dei miti naturali onde escirono: élleno sono ancor calde del foco etereo, lucide della luce siderale, umide della nuvola fecondante. Così, se imaginiamo aperta la statua di un dio greco, ne vediamo erompere l'acqua o la luce, i baleni o i venti del cielo.

Quel che più mi piace in queste pa-

gine è la *sobria ebrietas* che le riscalda e le colora; quel che più mi piace è il modo musicale con cui l'indagatore si approssima alle verità ch'ei vuol discoprire. Musicalmente, per esempio, movendo da una delle armoniose rappresentazioni platoniche noi ci accostammo un giorno a toccar l'essenza dello stile e a definirla con impreveduta certezza. “ Lo stile d'una forma naturale non è se non l'imagine fedele, il riflesso immediato della sua destinazione nella natura; e nello stile, che è il segno visibile dell'idea, si concentra la sua somma di vita. „

Alta e semplice verità di cui gioimmo quel giorno come di una vittoria; perché lo stile — secondo la parola eroica di un altro filosofo religioso — è una potenza che, come tutte le potenze, ha bisogno d'esser vendicata.

GABRIELE D'ANNUNZIO.

LA BEATA RIVA.

Chi ha contemplato l'opera d'arte è simile
a colui che, dopo bevuta l'onda di Lète,
si disponga a bere l'onda di Eunoè.

Le cose da me scritte nel presente lavoro derivano da Platone, da Emanuele Kant e da Arturo Schopenhauer, e sono dirette principalmente ai pochissimi i quali, da abitudini meditative, da preparazione di studii e da affinità di sentimento e di intuizione, siano disposti a comprenderle e a riconoscerle per vere.

I rari intelletti che conoscono ed amano il piccolo e meraviglioso libro di Arturo Schopenhauer: *Sulla volontà nella natura,* debbono avere, leggendolo, sentito svegliarsi nel loro cuore un mondo di pensieri che dormivano nel sonno oscuro delle cose non ancora divenute oggetti della conoscenza, e un'eco di simpatia e

di gratitudine rispondere nell'intimo spirito a quella voce che, dalla loro notte, li chiamava ad innalzarsi entro un'atmosfera luminosa e serena. Quel piccolo libro del filosofo di Danzica è la base sulla quale ho costruito la prima parte del presente mio studio d'arte e di filosofia.

I pensieri espressi e condensati in queste pagine hanno vissuto meco, compagnia tormentata e tormentatrice, durante lo spazio di quasi cinque anni, e sarebbero forse rimasti non pubblicati, se di recente la lettura d'un articolo del poeta Domenico Tumiati sul pittore Giovanni Segantini, non m'avesse fatto nascere un vivo desiderio di dar loro una forma chiara e precisa.

Sono dunque riconoscente al giovine scrittore dell' inconsapevole eccitamento, come d' un nuovo benefizio, dopo quello d'avere scritto le prime parole di vita e di verità su frate Angelico.

Un' altra ragione per la quale desidero pubblicare questo saggio di teoria estetica è la seguente. Quasi tutti coloro i quali

scrivono d'arte nei libri e nei giornali non hanno un punto di partenza e non hanno un punto d'arrivo, mancano di principii e mancano di conclusioni. Ciò avviene perchè la maggior parte di quanti s'occupano o credono occuparsi d'arte non sanno che cosa sia l'arte; perchè, in altri termini, non sono filosofi, nè, pur non essendo filosofi, hanno l'anima filosofica; condizione codesta indispensabile perchè mediante il lavoro dell'ingegno compiuto sotto la luce d'una visione, si possa finalmente giungere a tradurre col linguaggio astratto dell'intelligenza il simbolo concreto dell' opera artistica.

Ha l'anima filosofica colui il quale ama contemplare la verità e la vita, colui del quale la conoscenza è fondata sopra una visione chiara delle cose. La folla invece che oggi s'occupa d'arte, ha negli occhi e negli orecchi una vana curiosità e nel cuore l'avidità del guadagno; e se nel mondo dei suoni qualche cosa l' attira, ciò non è altro che il godimento d'udire una bella voce o un canto dal ritmo fa-

cile o volgare; e se nella pittura trova un fascino, esso le viene quando questa nobile arte sia falsificata dall'intromissione d'elementi letterari, o quando vede profusi i bei colori e le belle forme dentro i quali non trema un palpito di vita. Ora l'anima di costoro non è degna e non ha forza d'innalzarsi sino all'essenza della bellezza, di vivere per l'arte e per la verità, di tradurre, per mezzo del linguaggio, i colloqui della natura con gli spiriti geniali.

Benchè la superbia moderna sia grande, credo che mai l' arte e la natura siano state guardate con superficialità maggiore di quella su cui si fonda la così detta critica contemporanea. E mi fermerò su questa miseria vanagloriosa nell' ultima parte del mio lavoro.

M'è adunque sembrato utile indicare ai volenterosi un'altra via, vicina a quella illuminata dalle antiche intuizioni, men facile a percorrere, ma più adatta a farci raggiungere la mèta. Coloro i quali mi vorranno seguire, giudicheranno se avrò saputo condurli per la buona via.

Poichè a colui il quale medita sull'arte è dato godere il medesimo benefizio che la natura concede a chi la contempla con occhio limpido e a chi fa vivere nelle opere le sue aspirazioni, poichè questo benefizio è un istante d'oblìo, una tregua breve alle angoscie dell'esistenza, ho preso il titolo del mio libro dal nome del *bel fiume* che *toglie altrui memoria* d'ogni cosa triste. La *bella riva*, ove *primavera è sempre ed ogni frutto*, la sponda fiorita del Lète, è il soggiorno nel quale, per brevi istanti, la contemplazione estetica e la creazione trasportano e fanno rivivere la nostra anima stanca. Ed io ho voluto, sino all'ultima mia pagina, parlar di cose che fossero come un bere della pura acqua *che nulla nasconde.*

LA BEATA RIVA

I.

Giovanni Segantini è stato il rivelatore della montagna. Nessuno come lui ha avuto mai il *senso della montagna*, nessuno ha saputo come lui rappresentare ciò che la montagna esprime con la sua augusta immobilità, nessuno come lui ha sentito il silenzio che la circonda, ha conosciuto l'aspirazione delle sue cime, ha udito ogni parola dei suoi colloqui col vento, con la notte, con le albe, con le nubi feconde e coi fiumi fecondatori. Il suo cuore batteva all' unisono col cuore della montagna, il suo respiro era il respiro dell' aria sulle nevi intatte, i suoi occhi erano lo specchio limpido in cui si rifletteva la vita delle cose semplici, la

forma dei suoi pensieri, che s'accordava intimamente con lo stupore dei vertici nella luce e col loro ascendere nello spazio, era la contemplazione ed era la preghiera. Le parole delle Oreadi che gli antichi poeti hanno espresse col profondo linguaggio del mito, il Segantini ha tradotte in visioni immortali.

Già, fra gli artisti d'oggi, Marius de Maria ha raccontato i colloqui della luce con le vecchie mura e con le acque addormentate, ha tradotto in note visibili l'intima e silenziosa musica della luna, ha trascritte le armonie del colore nella pace, nella tristezza e nella solitudine, ha parlato a noi di cose che non ancora nella natura erano state vedute. E, mentre scrivo, un altro artista giovanissimo si dispone a fissare col linguaggio del disegno la volubile e mutevole melodia dell'acqua; e un altro a fermare, coi mezzi che può fornire l'arte della parola, le alate profezie del vento; e un altro ad esprimere l'ampia polifonia del fuoco libero e distruggitore, e un

altro ha rivelato i più profondi misteri dell' amore invincibile e della morte purificatrice.

Non sono queste alcune fra le parole dell'arte? E quelle che l'arte non ancora ha pronunziate sono tante da poterne essere fecondati tutti i secoli che verranno; poichè infinite cose dice allo spirito la natura, e l'arte è appunto la voce per mezzo della quale la natura pronunzia le sue parole, dalle più umili a quelle che, per potenza, uguagliano il rombo del tuono e l'urlo della bufera. E la natura, anche nei suoi aspetti apparentemente più calmi (anzi massime in questi), è tutta uno spasimo, è tutta una frenesia di rivelarsi e d' esprimere, per mezzo dell'uomo, il segreto della sua vita.

Ed ora veniamo alla parte teorica, per porre qualche principio che possa servire di punto di partenza alla critica futura.

Dinanzi alla natura che cosa è l' artista?; e in che cosa differisce l'opera di questo dall' opera di quella? È difficile esprimere con chiarezza questa differenza.

L'artista è un'anima la quale più intimamente d'ogni altra può mettersi in relazione con l' anima delle cose. Diremo anzi, per maggiore esattezza, che l'artista, durante la contemplazione estetica, è un' anima singola, la quale gradatamente si perde nell' anima universale; diremo ch'egli è una volontà individuale la quale gradatamente s'annulla in una volontà più vasta e più profonda.

L' effetto immediato della contemplazione e dell' emozione estetica è infatti l'oblio di sè, uno stato d'inconsapevolezza, una momentanea liberazione dai dolori e dalle ansietà dell'esistenza. Ora in questo breve tempo in cui l'artista dimentica sè stesso, in cui la sua volontà individuale non s'afferma, egli è in relazione non più mediata con la natura, egli non è più l'uomo per il quale le cose si colorano secondo lo stato del suo animo dolente o lieto; ma è l'occhio limpido in cui le cose si riflettono senza velo, è un cuore divenuto calmo e che, per pochi istanti, batte all'unisono col cuore del mondo.

La vita dell'artista è adunque una attività che tende alla soppressione della volontà individuale. Ciò affermando si proclama forse la maggior conquista e la più pura gloria della critica iniziata da Emanuele Kant.

E pure, e questa è una fra le tante misteriose contraddizioni della natura, non è possibile veder soppressa la scienza e l'amore di sè, per dar luogo a una scienza men dolorosa e ad un amore più puro, non è possibile sentire in noi quasi annullata questa nostra pesante individualità umana, se prima essa non abbia raggiunto il più alto grado di sviluppo e d'intensità; come non è possibile sentire la vanità del mondo e raggiungere la pace, senza aver prima molto vissuto e molto sofferto.

E venni dal martirio a questa pace.

Le più ardenti e più tormentate individualità, quelle più assetate d' ambizione e di dominio, sono le più adatte a vedere estinta per sempre la loro sete, e ad ottenere il riposo che la natura misericor-

diosa concede in premio a chi ha più fortemente ed intensamente sofferto.

Ottenuta adunque la calma perfetta che il dolore da un lato, e la contemplazione e l'emozione estetica dall'altro, donano allo spirito, l'uomo e la natura si trovano in contatto immediato, e la parola che la natura dice, l'uomo può ascoltare senza che nessun rumore dell'esistenza ne alteri o ne veli il suono e la significazione.

A questo punto che cosa avviene?

Ciò che avviene a questo punto è chiuso nel mistero delle cose semplici; ond'è molto difficile farne la traduzione con linguaggio chiaro, per chi non abbia una naturale disposizione ad intendere. Prima adunque che dal contatto della natura con l'artista si sprigioni la scintilla fecondatrice dell'opera d'arte, imaginiamo la natura sola, ricordiamola come la conosciamo nelle nostre ore comuni o come più minutamente può farcela conoscere uno scienziato. Tutta la sua attività si manifesta con evidenza nella produzione

delle sue montagne, delle sue piante e dei suoi animali fra i quali è l' uomo, non alla condizione di spirito geniale, ma nello stato umile di lottatore per l'esistenza. A traverso le compagini di tutte le vite inferiori alla vita geniale, la natura non può esprimere ciò che costituisce la più pura essenza delle sue aspirazioni. Sin che non entri in iscena il genio, la natura rimane un mistero per sè medesima.

All'apparire dello spirito geniale, sembra che una nuova luce più vera e più potente di quella del sole illumini improvvisamente il mondo, e le forme delle apparenze assumano di repente un aspetto d' ombra, e dietro il loro velo d'ombra apparisca un aspetto nuovo, che il nostro occhio ridivenuto sereno subito ravvisa come il più noto e come il più vicino al nostro intimo cuore.

L' apparizione del genio significa che alla natura è possibile manifestarsi a traverso un cervello sviluppato mirabilmente, e che alla sua voce, prima non udita altro che da poche anime in ascolto, è ora

dato prorompere nel mondo come eco di tuono.

Per essere più esatti e più brevi diremo che, per mezzo del genio, la misteriosa volontà della natura diventa oggetto della conoscenza umana, della conoscenza intuitiva e sintetica, che nulla ha di comune con le analisi empiriche e con le classificazioni scientifiche.

Questa conoscenza superiore è proclamata nei capolavori del genio, che sono, come dice il Carlyle, l'apocalissi della natura. Premesse queste cose, m'è possibile porre esattamente e brevemente la quistione che sarà, come ho già detto la base della critica futura, d'una critica che dovrà necessariamente esser meno superficiale della presente critica italiana.

Fra l'opera, con la quale l'artista geniale esprime e continua la volontà della natura, e la preesistente opera naturale (dico preesistente tanto per intenderci e non per creare un *prima* e un *poi* che qui sarebbero uno sproposito) qual differenza esiste? Ed inoltre di quale specie

è il lavoro che fa la Gran Madre paragonato al lavoro che fa ogni grande ed obbediente suo figlio?

Porre la quistione così, io credo sia lo stesso che risolverla.

Per afferrare il senso di ciò che io, con frase filosoficamente inesatta, ma tuttavia efficace a farmi intendere, chiamo lavoro della natura, è necessario che lo spettacolo del mondo si presenti improvvisamente a noi come una cosa nuova, che noi dimentichiamo per un istante i mezzi onde la scienza armò più volte i nostri occhi per la osservazione dei fenomeni, che il mondo ci apparisca come appare agli occhi della adolescenza, cioè a dire non più come un insieme di cause e di effetti, ma come una pura visione. Or bene che cosa ci rivelerà il nuovo *spettacolo?*

Prima di rispondere racconterò ciò che avvenne a me a Venezia, or sono tre anni. Avevo una casetta e un piccolo giardino, e la finestra del mio studio era inghirlandata di tralci e di foglie di vite a traverso le quali m'appariva il cielo e

il sole veneziano. Vedevo ogni giorno quelle foglie e quei tralci, e m'ero abituato a contemplarne le forme ricche e gioconde. In un giorno di pioggia, seduto al mio tavolino, levai gli occhi dinanzi alla monotonia delle gocce cadenti e guardai la pianta di vite. Un tralcio con le sue foglie, i suoi nodi, le sue barbe si disegnava davanti ai cristalli della finestra chiusa; e benchè io l'avessi veduto mille volte, mi parve una cosa affatto nuova ed inaspettata. Tutte le sue forme si legavano fra di loro in un insieme *necessario*, chiuse entro una linea semplice ed assoluta, come una perfetta e vivente unità. La mia emozione e la mia gioia furono tali ch'io presi la penna per tentare di fissarle con la parola; ma fu un vano desiderio, perchè dopo brevissimi istanti, la visione scomparve e rividi la pianta sempre veduta con gli occhi di tutti i giorni.

Che cosa adunque ci rivelerà il mondo contemplato non con gli occhi consueti, ma con occhi divenuti limpidi e sereni

quasi come gli occhi dei bambini? Una sola cosa: la vita.

Ora se per un momento facciamo astrazione da ciò che in una pianta costituisce le leggi del suo sviluppo, il suo progredire, il suo successivo accrescersi nel tempo e nello spazio, e ci rappresentiamo la pianta completamente svolta, fornita di tutte le sue parti, noi sentiamo e vediamo che in essa, come in ogni organismo della natura, la materia e la forma costituiscono una assoluta identità. E quella nostra apparizione di vita risultava appunto dal non aver noi sentito nè veduto alcuna differenza fra la materia e la forma. (Svolgerò fra poco questo pensiero.)

Così dunque lavora la natura: la materia e la forma appariscono insieme, fuse in una assoluta unità.

Vediamo ora come lavora l'arte. E qui, fuori che per le opere geniali, sento di poter adoperare la parola *lavoro* con filosofica esattezza.

Ciò a cui aspira la natura passa di-

rettamente e immediatamente nelle opere naturali; ma nelle opere d'arte la volontà della natura non può passare direttamente se non in certi casi, di cui parleremo più tardi. Nel mondo dei minerali la materia solida e la forma geometrica si compenetrano; ma quando il minerale diventa statua, la sua forma non costituisce più un' identità assoluta con la materia di cui è composta. Un' altra volontà, che non si manifesta più con azioni meccaniche e chimiche, sembra aver preso il posto della volontà primitiva, e una violenza essersi esercitata su questa, per farla deviare dal fine a cui tendeva. (Ho detto *sembra* perchè la volontà è una sola, e il suo sdoppiamento ha luogo nel fenomeno.)

Giordano Bruno ha espresso con mirabile chiarezza questa grande verità semplice sulla quale ora fissiamo la nostra attenzione: (*De Immenso et innumerabili*, 8, 10): " Ars tractat materiam alienam; " natura materiam propriam. Ars circa ma- " teriam est; natura interior materiae. „

Con ugual chiarezza Dante esprime questo dissidio:

. . . . . . " Forma non s'accorda
spesse fiate all' intenzion dell'arte;
poi che a risponder la materia è sorda. „

Il lavoro artistico è dunque di due specie: quello in cui la materia s'oppone alla volontà che vuol costringerla in una forma differente dalla forma naturale, in cui a *rispondere è sorda;* e quello in cui la materia, obbedendo alla volontà dell'artista, assume senza ribellione la forma nuova. Tutte le opere nell'infinito regno dell'arte, sono frutto di queste due specie di lavoro.

Le opere artistiche che entrano nel dominio della storia, risultano quasi esclusivamente di due elementi: un elemento imitativo di forme artistiche o soltanto simboliche preesistenti; oppure un elemento d'osservazione diretta della natura. Nel caso dell'imitazione, l'artista essendo sordo alla voce viva e presente della natura, la materia da lui adoperata sarà più sorda di lui, e le sue opere porte–

ranno tutte, accanto ai segni di bellezza ereditati in qualità di gusto, d'influenze di scuola, le tracce visibili della fatica, cioè dello sforzo, della violenza esercitati sulla materia ribelle. Nel caso dell'osservazione diretta e fredda della natura, l'artista, essendo cieco alla visione della vita, l'ostilità fra la materia e la sua volontà individuale apparirà con evidenza anche maggiore nell'opera da lui prodotta.

Veniamo adesso alla seconda specie di lavoro artistico, a quello cioè in cui la materia, obbedendo alla volontà dell'artista, come obbedisce alla volontà della natura, passa nella nuova forma, come potrebbe passare o per dir meglio apparire nella propria *forma substantialis*. La natura rivela nell'artista la sua volontà di giungere, a traverso le forme dell'esistenza, ad un tipo perfetto e immutabile (idea). E le varie gradazioni dell'ingegno umano esprimono i continui e ripetuti forzi che fa la natura per manifestare le sue più elevate e più ardenti aspirazioni. Tutta la così detta storia dell'arte dovrebbe es-

sere il racconto dei tentativi che fa la natura per arrivare all'idea. Ma questo racconto è ancora tutto da fare, perchè coloro che hanno scritto dell'arte nel tempo, non sono finora mai stati filosofi, e hanno potuto soltanto comporre enormi zibaldoni pieni di notizie inutili e di osservazioni destinate unicamente alla curiosità umana.

Quando la natura è riuscita per mezzo d'un artista o d'una generazione d'artisti a creare il tipo, ad esprimere l'idea, cessa la serie dei suoi tentativi speciali per ottenere quello special tipo: e l'alta virtù che aspira a creare il tipo eterno, (idea platonica) si esercita per altre vie, verso altri tipi.

Fissato così, per esempio, il tipo della Madonna del Rinascimento, diviene inutile ogni tentativo successivo di riprodurre quel tipo; poichè la natura, che si ripete nelle piante e negli animali, cioè nel regno della nascita e della morte, nelle opere del genio non si ripete mai [1].

[1] Ciò serve anche a dimostrare l'assurdità degli odierni concorsi di imagini sacre.

La Madonna, Venere, Apollo sono tipi fissati i quali già appartengono all'eternità. Anche la materia in cui vivono e che la mano del genio animò, par possedere la virtù delle cose eterne. Il tempo e la barbarie possono offenderla e mutilarla in più guise, l'archeologo può recarle anche l'ultima offesa, trasportandola dalle chiese e dai portici nativi entro i freddi musei e classificandola; essa resiste a tutte le ingiurie, a tutte le mutilazioni e a tutte le classificazioni. Finchè rimanga un sol frammento d'una statua creata dal genio greco, resterà nello spirito umano la potenza di compierlo e di vederlo, come se l'opera fosse pur ora uscita dalle mani dell'artefice, viva ed intera.

La ragione per la quale nel lavoro del genio la materia non è più sorda a rispondere, ma docilmente si abbandona alla mano dominatrice, sta in questo che nel genio la volontà della natura, passando a traverso un cervello organizzato maravigliosamente, può giungere sino alla

sfera della conoscenza; poichè nel genio non c'è più una volontà individuale che agisce sulla materia e le fa violenza, ma è la stessa volontà della natura che la domina e la trasforma.

Un gran mistero si compie nel genio, un mistero semplice e grandioso, mediante il quale un'anima singola può entrare in comunicazione sotterranea con l'anima delle cose. Questa comunicazione sotterranea rende possibile all'uomo di diventare la voce della natura, e d'esprimere ciò che nasconde l'aspetto e il movimento delle sue forme, nell'opera ove l'*intensità* e la *necessità* della loro vita è concentrata nel segno supremo dello stile, nella luce rivelatrice della bellezza. Michelangelo ha espresso questo medesimo mistero nel famoso sonetto, che comincia con la seguente quartina:

Non ha lo buon scultore alcun concetto
Che un marmo solo in sè non circoscriva
Col suo soverchio; e solo a quello arriva
La man che obbedisce allo intelletto.

Nel quale caso *intelletto* significa ap-

punto conoscenza della volontà della natura, e serve a spiegare mirabilmente ciò che io intendo dire per *comunicazione sotterranea*. Chi non sente inoltre che quella parola *soverchio* significa che, nel marmo destinato a diventare statua, c'è ormai una parte inutile che non obbedisce più alla legge di cristallizzazione?

Messo adunque il genio in diretta comunicazione con la natura, superato l'ostacolo della volontà individuale, l'opera geniale nasce formata, con la stessa spontaneità con la quale nasce formato ogni organismo vivente. La qual cosa Leonardo ha espressa con meravigliosa precisione: " Ciò che è nell'universo per " essentia, presentia o imaginatione, il " pittore lo ha prima nella mente e poi " nelle mani; e quelle sono di tanta ec- " cellentia, che in pari tempi generano " una proporzionata armonia in un solo " sguardo, *qual fanno le cose.* „

Ecco, io dicevo ai miei discepoli dell'Accademia di Belle Arti a Venezia, ecco lo scopo supremo, ecco il vero

punto d'arrivo della attività artistica. Ricordate per un istante, aggiungevo, le opere d'arte che gli artisti più amano, vogliate rivederle nella vostra imaginazione. Donde vennero, dove sono i segni della fatica che costò all'artista il generarle? Quelle opere sembrano venute dall'ignoto, come una visione, e con la spontaneità con cui si schiude un fiore o s'accende una stella. E poichè in esse la natura è continuata, manca ogni segno di fatica durata nel produrle, come nella pianta mancano i segni del lavoro fatto per forare la terra. E noi nel contemplarle nella semplicità della loro vita superiore, le pensiamo e le sentiamo venute dal seno stesso della natura: *qual fanno le cose.*

II.

L'artista è come un fanciullo a cui tutte le cose producono un senso di maraviglia. La sua anima si rinnova ogni giorno, la sua gioia dinanzi alla perpetua gioventù delle cose non ha confine. Le nuvole vaganti per il cielo, il lontano ondeggiamento delle montagne, la fiamma che arde nel focolare, gli alberi e i fiori ch'egli vede ogni giorno gli dicono sempre nuove parole, gli rivelano sempre qualche nuovo aspetto della vita. L'ispirazione è lo stato che precede l' istante nel quale la sua maraviglia sarà espressa dallo stile. Se noi vogliamo comprendere gli artisti, è necessario che pensiamo ai bambini.

Qual profondità di sentimento, e quale limpidità di sguardo ha il fanciullo, ancora non abituato alla quotidiana vicenda dei suoni e delle forme, delle allegrezze e delle lacrime! E quali domande inattese gli consigliano il suo stato di stupore, le sue sorprese, le sue paure, le sue gioie serene! Noi siamo abituati allo spettacolo delle stelle, a veder soffrire e a veder morire; nè mai l'uomo comune e raramente l'uomo dotto si domandano che cosa è la morte e che cosa sia l'immenso cielo stellato. Ma il bambino fa queste domande ed altre ancora, che spesso ci rendono impossibile formulare una risposta efficace ad appagare non dico la sua curiosità innocente, ma il nostro stesso cuore.

Le medesime cose che il bambino chiede, chiede il filosofo e chiede l'artista. Il quale, al cospetto della natura, ritrova la sua anima infantile; il che vuol dire ch'egli può, contemplando le forme sempre vedute, sentire ad intervalli l'impressione che danno le apparizioni nuove e inattese, e

che inoltre può generarsi in lui quello stato di ansietà curiosa e triste che è il carattere essenziale delle anime filosofiche. Soltanto a colui al quale ad intervalli il mondo apparisca come uno spettacolo nuovo, è concesso scoprire nelle forme la luce delle idee, e riflettere questa luce in opere che si sottraggano alle leggi di morte.

La maraviglia dell'artista al cospetto della scena del mondo è la sua forma di conoscenza. Quando la sua maraviglia sia piena, profonda e sincera, è segno che al suo sguardo è apparsa la vita, e che dietro il velo della realtà egli ha veduto l'idea. Concepire un pittore realista o materialista è assurdo come imaginare un fuoco che non abbia calore, o una luce che non illumini.

L'artista (pittore, scultore, poeta) tanto più è grande quanto più chiaramente e profondamente conosce l' essenza del mondo e della vita; e la sua opera tanto più avrà pregio quanto maggiore apparirà la forza della intuizione che l' ha

generata. Ma se i gradi d'intuizione o di conoscenza del mondo possono essere infiniti, uno solo è il *punto di vista* dal quale è possibile essere pittore, scultore, poeta; ed è quello della filosofia dei Veda, di Parmenide, d'Empedocle, di Platone, di Emanuele Kant e di Arturo Schopenhauer. Naturalmente non è affatto necessario che gli artisti abbiano letto i frammenti degli eleati e del poema del filosofo d'Agrigento e i dialoghi del divino ateniese e le opere dei due grandi pensatori tedeschi: è sufficente ch'essi abbiano avuto intuizioni corrispondenti a quelle dell'idealismo filosofico.

Ecco in due parole ciò che dice Kant, il filosofo che ha riassunto e fissato nella forma più precisa del linguaggio le rivelazioni dei filosofi idealisti anteriori: "Il tempo e lo spazio sono una forma della nostra conoscenza, e non sono proprietà della *cosa in sè*. La pluralità, il cominciare, il finire fanno parte del mondo dei fenomeni e non della *cosa in sè*, e non sono però possibili altro che nel tempo

e nello spazio „. “La nostra esistenza. dice il Carlyle nel suo maraviglioso *Sartor resartus*, simile alla caverna dei sogni, è vasta come il tempo e come lo spazio. Ivi suoni e visioni ondeggiano intorno ai nostri sensi; ma l'Inaddormentato, colui che fece ad un tratto il Sogno e il Sognatore, noi non lo vediamo. La creazione si presenta ai nostri occhi come un glorioso arcobaleno; ma il sole che l'ha prodotto resta dietro a noi, lungi dalla nostra vista. E noi in questo strano sogno ci afferriamo alle ombre come fossero cose salde, e ci crediamo più dèsti allorchè siamo più profondamente addormentati. „ Il tempo e lo spazio, che sono la causa e la legge di tutto ciò che noi imaginiamo e concepiamo, non sono altro che “l'immenso teatro dell'Apparenza „ “la trama universale ove tutte le illusioni secondarie, nel miraggio dell'esistenza, sono tessute e dipinte. „ “Le ombre del tempo, aggiunge il Carlyle, sono periture, ma l'Essenza reale di tutto ciò che fu, di tutto ciò che è, di tutto

ciò che sarà, è in questo momento stesso e per sempre. „

Non conosco una più profonda interpretazione della teoria kantiana.

Secondo Platone le cose dell'universo hanno un'esistenza relativa; esse *diventano* sempre e non *sono* mai, ed è però impossibile ch'esse siano oggetto d'una conoscenza vera e propria, perchè noi non possiamo *realmente* conoscere se non ciò che esiste in sè per sè e sempre nel medesimo modo, mentre la conoscenza relativa delle cose proviene da un'ipotesi a noi suggerita dalla sensazione. Ciò *che è sempre senza mai diventare*, sono le Idee eterne, i prototipi di tutte le cose. Le quali non hanno per attributo la pluralità, poichè ciascuna è, per sua natura, unica, ed è il tipo originario di cui ogni cosa peritura e individua dello stesso nome e della stessa specie è la copia o l'ombra. Non hanno inoltre le Idee principio nè fine, poichè sono ciò che realmente esiste e che non può nascere o morire come le loro copie effimere. Le idee soltanto pos-

sono adunque essere oggetto d'una conoscenza reale, poichè un tale oggetto non può essere ciò che è e non è, ma deve essere ciò che è sempre (dunque in sè). Ma noi ritorneremo più tardi, e a lungo su questo argomento.

Come avverte anche lo Schopenhauer, la sostanza delle due teorie è la medesima. Ed è che il mondo visibile non è se non un fenomeno, al quale soltanto la cosa in sè di Emanuele Kant e l'idea di Platone dànno un significato. Il tempo, lo spazio e la causalità sono le forme che costituiscono la conoscenza del mondo visibile; la cosa in sè è la base della conoscenza trascendentale. Ora questa conoscenza trascendentale può nascere in noi non solamente per mezzo della critica della ragion pura, ma anche per intuizione, cioè a dire per mezzo delle idee platoniche. La qual cosa è stata divinata e dimostrata con mirabile chiarezza ed eloquenza di linguaggio, nel terzo libro del *Mondo come Volontà*.

Diceva il Gœthe che, dopo aver letto una pagina di Kant, egli si sentiva nella

condizione d'uno che fosse entrato in una stanza bene illuminata. E, parlando dello Schopenhauer, Riccardo Wagner scriveva che “ nello stato presente della nostra civiltà, era necessario fare della sua filosofia la base d'ogni cultura intellettuale e morale. Le conseguenze benefiche dei nostri sforzi per ottenere un simile risultato sarebbero assolutamente incalcolabili, massime quando noi avessimo veduto a qual grado di miseria intellettuale e morale ci ha ridotti la mancanza d'una nozione fondamentale, larga ed esatta, dell'essenza del mondo. „ Se noi pensiamo che la filosofia schopenhaueriana, la più chiara fra tutte le filosofie, non è se non lo svolgimento della intuizione kantiana, ci è necessario concludere proclamando, come si proclamerebbe una verità assiomatica d'Euclide, la necessità assoluta di partire dalla idealità del tempo e dello spazio, per iniziare ogni seria e feconda ricerca filosofica, come per fondare una speranza che non sia una falsa promessa, nel campo morale.

Una dimostrazione logica, fatta per esser compresa da tutti, della intuizione trascendentale platonica e kantiana, non è assolutamente possibile. E a chi trovasse oscura questa ed altre parti del mio piccolo libro, io dirò che vi sono due specie d'oscurità nel linguaggio: una che deriva dal non sapere esprimere con ordine e con evidenza il proprio pensiero, e una che deriva dalla impossibilità che alcune cose siano chiare per chi non è nato a comprenderle. La prima oscurità, di carattere logico, deve essere fuggita da ogni buono scrittore; e la seconda è da ogni buono scrittore considerata come un male senza rimedio, al quale egli deve rassegnarsi, non essendogli dato rifare il cervello degli uomini.

Nondimeno per agevolare agli affini per sentimento la comprensione della dottrina platonica delle idee, esporrò in forma di dialogo tra Ariele e Gabriele le linee fondamentali della teoria maravigliosa, imaginando che ad Ariele, seguace di Platone, anzi com'egli chiamerà sè stesso,

Platone platonior, talora si opponga Gabriele con alcune considerazioni di carattere scettico e sofistico, alla maniera di Callicle e di Gorgia nei dialoghi socratici, ma col ragionamento e con le imagini talmente agevolando la ricerca del vero, che questo infine apparisca raggiunto per l'opera concorde dei due interlocutori.

(Il dialogo ha luogo a Venezia sulla riva degli Schiavoni).

Ariele. A piè di questo ponte, dove ieri cominciammo a parlare dell'essenza dell'arte, passò una donna improvvisamente, che ci interruppe e ci trascinò di nuovo ove è più denso il tessuto del velo di Maya.

Gabriele. Ancora parli così, con quel tuo linguaggio schopenhaueriano? Non ti vedevo più da due anni, e mai avrei potuto imaginare che tu saresti ancora rimasto fedele ad Arturo. La filosofia dello Schopenhauer ha fatto il suo tempo, amico mio, ed è caduta, perchè esprimeva un vecchio errore del quale non ancora era

riuscito a liberarsi lo spirito umano. Oggi invece....

Ariele (ironico). S'è liberato, e gli è apparsa finalmente la verità.

Gabriele. Sicuro! Vorresti ancora farmi credere alla dottrina platonica delle idee, corretta ed ampliata dallo Schopenhauer? Oggetto dell'arte non è l'idea, ma è qualcosa di più profondo che non sia la stessa idea platonica.

Ariele. Qual cosa mai?

Gabriele. La vita, amico mio. La vita intensa e ardente, ricca di piacere e di oblìo....

Ariele. Perdonami se interrompo questa prima strofe d'un inno alla vita, per dirti che sarà meglio meditare prima insieme le varie strofe dell'inno medesimo, per poterlo svolgere secondo tutte le regole dello stile e della musica, e forse anche per poterlo cantare insieme, quando ci saremo accorti che in fondo tu ed io pensiamo la medesima cosa.

Gabriele. Parla pure; ti ascolterò mentre, come vedi, passano le barche che recano a Venezia i doni della terra.

Ariele. Per il momento lascia da parte le barche e i doni della terra. Che cosa dicevamo ieri? Ieri, come tu ricorderai benissimo, facevamo con comune convinzione ed entusiasmo le lodi della conoscenza intuitiva. Tu mi dicevi, amplificando poeticamente, che i pensieri della natura sono assai più noti a un bambino e ad un cane, che ad uno scienziato. Tu mi dicevi che gli animali non possono quasi mai allontanarsi dalle vie della natura, poichè gli impulsi ad ogni loro azione stanno nel mondo intuitivo, sono provocati da imagini o da ricordi d' imagini, le quali costituiscono la loro speciale conoscenza.

Gabriele. Sì; e ti parlai anche dell'intimo e quasi immediato legame che congiunge l' intelletto dell' animale al mondo che lo circonda. E ti dissi che aveva ragione lo Schopenhauer quando afferma che negli animali e nei bambini, fra essi e il mondo esteriore non c'è nulla, mentre che fra noi e il mondo c'è quasi sempre tutto ciò che noi pensiamo sul

mondo, il che rende impossibile ogni diretta comunicazione dell' uno con gli altri. E ti dissi anche che credevo maravigliosa l'osservazione che a questo proposito fa il filosofo tedesco, che cioè nei bambini e negli uomini incolti la barriera che li separa dal mondo diviene così esile che per conoscere quel che avviene in essi basta guardare ciò che avviene intorno ad essi.

Ariele. Dicesti così, e dicesti benissimo. E sono molto contento che tu m'abbia ricordato quelle tue parole, le quali sono il miglior punto di partenza per la discussione odierna e la miglior base ai principî che porremo intorno alla essenza dell'arte. Dunque riassumiamo le tue parole così: la conoscenza degli animali è *immediata;* la conoscenza degli uomini è *mediata.* Va bene?

Gabriele. Benissimo.

Ariele. La differenza adunque fra l'intelletto nostro e l'intelletto degli animali si può anche enunciare così: gli animali hanno un intelletto semplice, che vede e

non pensa e s' appaga in ciò che vede, mentre noi abbiamo un intelletto che vede, e mentre guarda pensa ad altro; il che gli fa comprendere solo per metà ciò che prima ha veduto.

L'equilibrio in questo duplice intelletto si stabilisce soltanto con l'apparire della coscienza empirica, nella quale la coscienza del nostro io corrisponde e si fonde intimamente con la coscienza degli oggetti esteriori. Il quale stato intimo del nostro spirito è più complesso e più ricco, ma sostanzialmente identico a ciò che negli animali abbiamo chiamato conoscenza immediata. Questa conoscenza immediata è l' intuizione.

Gabriele. Ciò che tu mi dici è di pura essenza kantiana e schopenhaueriana e mi par corrispondere a quella parte dell'opera d'Arturo che il tempo non potrà distruggere [1]. Infatti, quand' io lessi il

[1] Nella prima parte di questo dialogo è contenuto il fedele riassunto della teoria schopenhaueriana dell' intuizione, che è la base dell' estetica del nostro filosofo.

Mondo come volontà e come rappresentazione, sentii subito la verità di ciò che il filosofo diceva relativamente a questa mirabile forma di conoscenza degli animali, e riuscii a comprendere per la prima volta in qual modo la vita d'ogni specie animale sia intimamente fusa con la vita delle cose che lo circondano, così da essere l'una l'imagine rivelatrice dell'altra. E mi ricordo che un giorno d'estate tornando di mattina a Firenze e traversando le colline del Chianti, quando si cominciò a svegliare il coro delle cicale, e lo stridore crebbe sino a raggiungere una nota unica, lunga, intensa. incessante, io pensai che quella musica, di cui l'onda empiva tutta la valle, uscisse da un'immensa cetra, e le sue corde fossero i raggi del sole; così intimamente congiunta mi parve la vita del piccolo cantore alato con la vita e con le vibrazioni della luce solare. E pensai che la vita degli animali i quali abitano i boschi, corrisponda interamente alla vita dei grandi alberi e dei rovi e delle erbe che si abbarbicano su gli alti

tronchi e che la loro voce sia la nota dominatrice e rivelatrice nel largo e grandioso mormorio delle selve e nel loro silenzio intento. E conclusi che se noi potessimo, coi simboli dell'arte, esprimere limpidamente l'intuizione che dell'acqua ha un delfino, delle foreste un leone, della luce una cicala, dell'aria una allodola, a noi sarebbe possibile dar forma di bellezza e di vita alle più grandi opere che mai abbia create il genio umano.

Ariele. Tu sei più schopenhaueriano dello Schopenhauer, il quale tu sai degnamente arricchire d'imagini e di visioni. Ciò vuol dire molto per me, ed io ne godo profondamente. Più godrò in seguito, continuando a frugare nella tua coscienza d'artista. Tu dunque m'hai mostrato di avere compreso adeguatamente il carattere della conoscenza intuitiva. Io dunque posso seguitare a parlarti di questo argomento, con la certezza non solo d'essere subito inteso, anche quando per brevità dovrò appena accennare le cose, ma d'essere ascoltato come

tu ascolti spesso, nelle ore sacre della tua vita, le voci che salgono a te dalle maggiori profondità del tuo spirito. Poichè tu sai che da parecchi anni io sono il compagno della tua vita, e che molte volte ho avuto la virtù di renderti chiaro ciò che in te si chiudeva nel mistero del sentimento, e che spesso molte imagini da te vedute e fissate col magistero dello stile, hanno dalle mie parole acquistato per te medesimo una più profonda significazione.

Gabriele. È vero, e però ti dissi che tu sei *artifex additus artifici.*

Ariele. Stammi a sentire, e fissa bene il tuo pensiero sulle cose che ti dirò adesso. Io t'ho parlato del mistero del sentimento, e t'ho fatto comprendere che cómpito del critico è di rendere evidente ciò che in esso si chiude. Con altre parole ti dirò che il filosofo, il quale è un artista di cui l'attività si svolge nel campo delle astrazioni invece che nel campo sperimentale, trasforma il contenuto negativo del sentimento in positivo. Sentire

una verità significa esserne stati colpiti musicalmente, e non averne ancora una conoscenza astratta. Ora, affinchè tu possa apprezzare degnamente la importanza della conoscenza intuitiva, è necessario che tu sappia che senza questo stato musicale precedente, senza questo stato di sentimento preesistente; in altri termini, senza la nostra anteriore conoscenza intuitiva, non è possibile la conoscenza astratta. Vero è che nessuna conoscenza umana può essere per noi un possesso sicuro e può esser comunicata agli altri, se non ha assunto il carattere preciso di conoscenza astratta. Il che vuol dire che un' idea, affinchè passi dal dominio del sentimento nel dominio della critica, è necessario che dalla forma intuitiva e concreta discenda nella forma astratta. Ma la conoscenza astratta, e però la critica e la scienza in generale le quali derivano da intuizioni, benchè debbano assolutamente mettere le nozioni generali al posto delle intuizioni e procedere da concetti ed essere guidate da principii, non hanno tuttavia alcun valore,

se i loro concetti non corrispondano ad altrettante intuizioni. E se è cosa certa che la vera e grande importanza dei concetti consiste nel renderci possibile di disporre, di aggruppare e di classificare senza fatica la materia prima della conoscenza, è anche vero che i concetti e le astrazioni che non conducano in ultimo ad intuizioni, sono come dice lo Schopenhauer, paragonabili a quelle vie delle foreste, che s'aggirano, s'incrociano, si perdono e non hanno uscita. La intuizione è adunque punto di partenza e punto d'arrivo del pensiero, del quale essa costituisce la sostanza immediata e reale.

Gabriele. Ciò che dici mi fa ricordare quel che io sento e che tu devi anche sentire, quando ritorna la primavera e noi siamo presenti alla sua apparizione tra i fiori novelli e le foglie appena nate, entro una piccola valle che ci chiuda come in un cerchio di pensieri e di imagini ricordate e lontane, quando pare che nel nostro spirito rinasca l'antica beatitudine al cospetto della natura, e rammentiamo

che *allora*, nel tempo della nostra prima giovinezza, in questa ora e in un luogo simile a questo, sentivamo fusa la nostra anima con l'anima delle cose, e tanto intimamente da non avvederci neppure della nostra felicità, e il nostro respiro era concorde col respiro delle piante, in modo che lo spettacolo primaverile, più tosto che una visione, ci sembrava uno stato dello stesso nostro cuore.

Ariele. Sì, sì, amico; e questo è appunto il significato della intuizione, la quale ci presenta e ci pone le cose così vicino alla nostra intima essenza, che il nostro stesso corpo diviene, accanto ad esse, una forma estranea e lontana. Questo carattere intimo, immediato della intuizione la rende dono intrasmissibile di pochi eletti; mentre l'ombra della conoscenza intuitiva, la conoscenza astratta, può divenire il patrimonio di tutti.

Siamo così giunti, senza quasi avvedercene, all'idea platonica, dinanzi alla quale io t'ho condotto come in sogno, e senza adoperare nessuna astuzia del me-

todo socratico. Vero è del resto che se io posso con ragione chiamare me stesso *Platone platonior*, tu, benchè voglia farmi credere diversamente, sei, come già t'ho detto, più schopenhaueriano dello Schopenhauer.

GABRIELE. Questa volta mi ribello. Io non sono affatto schopenhaueriano; e benchè ritenga per vere alcune intuizioni del filosofo tedesco, non sono un seguace della sua filosofia. Ti confesso anzi che avendo io proclamato pubblicamente, che sola la poesia è verità, tu non devi pensare che io attribuisca alle indagini e alle intuizioni della filosofia, la potenza rivelatrice che hanno soltanto le imagini e le visioni dell' arte. Tu sai qual grande valore abbia per me l'opera di Federico Nietzsche, ma non sai per quale ragione principalmente io l'ammiri. Il Nietzsche non è filosofo ma è poeta, e come poeta ha il dono della visione nella quale appariscono rivelati i maggiori misteri della natura e della vita. Quanto alle idee platoniche, io le credo una ingegnosa spe-

culazione e un sottile e delicato giuoco verbale.

Ariele. E ora ti dirò anch' io la ragione della tua fiera protesta: ed è che, avendo tu conosciute ed accolte come rispondenti alla natura del tuo spirito e concordanti con la tua stessa opera anteriore le proclamazioni di Federico Nietzsche, non hai poi avuto mai la pazienza di conoscere a fondo la filosofia di Platone. Tu hai percorso i libri di Platone, cercando avidamente le imagini, segni delle idee, indugiando sui miti e sui movimenti drammatici del dialogo; ma Platone non è tutto in queste sole cose, e forse tu non sai ancora quale intima relazione esista fra ciò che tu stesso m'hai detto intorno alla conoscenza intuitiva e le idee platoniche. Séguita dunque ad ascoltarmi con attenzione.

Gabriele. Parla pure. Io ti seguirò nel mondo delle idee, come Fausto seguì Mefistofele nel regno delle Madri.

Ariele. Innanzi tutto è necessario tu sappia che Platone disse una fra le più

grandi parole della sapienza umana, quando nel *Timeo* affermò che bisogna distinguer bene CIÒ CHE È SEMPRE E NON HA ORIGINE, E CIÒ CHE NASCE SEMPRE E NON È MAI: — *τὶ τὸ ὂν μὲν ἀεί, γένεσιν δὲ οὐχ ἔχον, καὶ τί τὸ γιγνόμενον μὲν ἀεὶ, ὂν δὲ οὐδέποτε;* —

Egli dice ancora: " se l'operaio che forma un oggetto, avendo sempre lo sguardo fisso su ciò che è immutabile e su un modello immutabile, ne rappresenta l'idea e la natura, tutto ciò ch'ei fa in tal modo è necessariamente bello; ma quel che l'operaio fa, fissandosi su ciò che ha avuto nascita, e secondo un modello prodotto, non è bello. „ E ti voglio dire in greco le parole anche di questo brano, le quali, insieme con le già citate, dovrebbero essere scolpite in oro nella nostra stanza da studio, come un fregio che ne percorresse le quattro pareti: — *ὅτου μὲν οὖν ἂν ὁ δημιουργὸς πρὸς τὸ κατὰ ταὐτὰ ἔχον βλέπων ἀεὶ τοιούτῳ τινὶ προσχρώμενος παραδείγματι, τὴν ἰδέαν καὶ δύναμιν αὐτοῦ ἀπεργάζηται, καλὸν ἐξ ἀνάγης οὕτος ἀποτελεῖσθαι πᾶν· οὗ δ' ἂν εἰς τὸ γεγονός, γεννητῷ παραδείγματι προσχρώμενος, οὐ καλόν.*

GABRIELE. Tu mi dici cose oltre le

quali mi par vano ogni sforzo del pensiero più vigoroso e ansioso.

Ariele. E come semplici! Non t'appagano come le favole udite e credute in una lontanissima fanciullezza? Come quelle l'anima nostra oggi, appena conosciute, le accoglie con la medesima facilità con la quale accoglieva i miti della puerizia dalla bocca materna.

Gabriele. Non solo, ma i miti platonici hanno veramente il potere di mettere il nostro animo in uno stato quasi d'innocenza. Non potrò mai dimenticare quello delle Parche nell'ultimo libro della *Repubblica*.

Ariele. Tu mi previeni, o amico. Io volevo e dovevo appunto ricordarti un mito e di Platone e nella *Repubblica*; quello della Caverna. Te ne parlai altra volta, e tu devi anche aver letto il testo greco.

Gabriele. Me ne rammento, ma come di cosa lontana. Me lo puoi ripetere diffusamente?

Ariele. Sì, e sono lieto di ricordare

tutti i particolari e quasi tutte le parole. Ascolta adunque, e vivi meco sotto il fascino del divino ateniese.

Dice adunque Socrate a Glaucone. Imagina una cavità sotterranea nella quale, da una apertura larga quanto è lunga la caverna, penetri la libera luce del sole. Imagina in questa caverna alcuni uomini incatenati sin dalla fanciullezza in modo da non potere nè mutar posto nè volgere in dietro il capo, ma soltanto vedere le cose situate di faccia ad essi. Imagina che dietro le loro spalle, ad una certa distanza e ad una certa altezza sia un fuoco di cui il chiarore li illumini, e tra il fuoco e i prigionieri imagina una via scoscesa lungo la quale sia un muro simile a quei ripari che i ciarlatani pongono fra essi e gli spettatori, per nascondere il loro giuoco e le loro astuzie.

Imagina ora alcuni uomini i quali passino lungo questo muro, recando oggetti d'ogni sorta, figure di pietra o di legno rappresentanti uomini ed animali, e in modo che queste figure appariscano al di

sopra del muro. Fra coloro che le portano alcuni si fermano a parlare insieme, gli altri passano senza dir nulla.

Questi strani prigionieri, aggiunge Socrate, sono in tutto simili a noi. A questo punto, al suo maravigliato interlocutore, egli rivolge alcune domande brevi, rapide, incalzanti:

E innanzi tutto dimmi: — credi che quegli incatenati vedranno qualche altra cosa all'infuori di sè medesimi, dei loro compagni e delle ombre che si proietteranno man mano dirimpetto ad essi sul fondo della caverna?

— Che cosa potrebbero vedere di più, — risponde Glaucone, — se dalla nascita sono costretti a tenere il capo immobile?

— Dunque non vedranno altro che le ombre degli oggetti che passano dietro le loro spalle.

— Certamente.

— E se potessero parlare insieme, non sarebbero forse tutti d'accordo nel dare alle ombre vedute i nomi delle cose?

— È certo anche questo.

— E se, in fondo alla loro prigione, un'eco ripetesse le parole dei portatori di figure, non crederebbero udir parlare le ombre stesse che passano dinanzi ai loro occhi?

— Non può essere altrimenti.

— Insomma non crederebbero esistere altra realtà all'infuori di quelle ombre.

— È certo.

Gabriele. Tutto ciò è maraviglioso, e genera un vero fáscino che incatena. Mi pare inoltre che affermando essere quegli strani prigionieri in tutto simili a noi, Platone abbia posto la questione della idealità del tempo in modo da provocare come sola soluzione adeguata e sicura la risposta di Emanuele Kant.

Ariele. Con te Socrate non avrebbe bisogno, come con Glaucone, di adoperare il metodo delle acute, pazienti e incessanti interrogazioni. Tu sai già tutto quello che Socrate dirà, e l'anima tua ha già acconsentito con un fremito d'entusiasmo. Pure voglio costringerti, o ir-

requieto, ad ascoltare sino alla fine il racconto platonico. Supponiamo, Socrate continua, che uno dei prigionieri sia liberato dalle catene e costretto a levarsi a volgere il capo a camminare e a guardare dalla parte della luce. Abbagliato dalla luce, egli non riuscirà a discernere gli oggetti di cui prima vedeva le ombre. E se gli si dicesse che sino a quel momento egli non aveva veduto se non vane apparenze, mentre ora ha dinanzi agli occhi forme più reali e più vere, e queste gli fossero mostrate successivamente, costringendolo a dire che cosa esse siano, egli risponderebbe che ciò che vedeva prima aveva maggiore realtà. E tornerebbe con gioia a guardare le ombre, sulle quali la sua vista può fissarsi senza fatica. Ora, se lo strappassero dalla caverna e lo trascinassero per la via scoscesa, sino alla luce del sole, potrebbe egli, quasi accecato dallo splendore, vedere una sola delle tante cose che noi chiamiamo reali? Col tempo riuscirebbe a sostenere la vista di queste,

riflesse dalle acque, e la notte alla luce delle stelle e della luna.

Finalmente potrebbe sostenere non solo l'imagine riflessa del sole, ma fissarlo e contemplarlo nella serena e luminosa altezza del cielo. E ragionando, il prigioniero liberato potrà anche concludere che il sole produce gli anni e le stagioni, è il reggitore del mondo visibile ed è in qualche modo la causa di ciò che si vedeva nella caverna.

Ed ora, ecco, o Gabriele, in qual modo Platone spiega la sua allegoria. La caverna, egli dice, è il nostro mondo visibile; il fuoco che la rischiara è il sole. Il prigioniero che ascende alla regione superiore e la contempla è l'anima eletta, che s'innalza nel regno delle idee. Ivi le idee, specie e paradigmi di ciò che passa, forme immutabili di ciò che nasce e di ciò che muore, vivono nella loro augusta immobilità; sempre une, sempre le medesime, fuori del tempo e fuori dello spazio.

Gabriele. Il mito è bellissimo, e sono

lieto che tu me l'abbia ricordato in tutti i suoi particolari. Ho però una domanda da farti, la quale corrisponde ad un dubbio che m'ha sinora impedito di accettare come vera la teoria platonica. Per qual ragione voi filosofi idealisti, figli del divino Platone e del meraviglioso Kant, negate all'idea la possibilità di apparire e di vivere nel tempo e nello spazio?; perchè al *tipo* platonico, corrispondente come il *numero* pitagorico alla misteriosa armonia delle cose, voi negate l'epifania nella natura? Non è la natura stessa che in certi momenti sacri del nostro spirito ci chiama per farci conoscere l'essenza della sua vita? E questa essenza non ce la rivela forse facendo apparire ai nostri occhi, divenuti improvvisamente limpidi come nella fanciullezza, l'idea delle sue forme e dei suoi movimenti e dei suoi mutamenti? Non ti ricordi quel che mi scrivesti a Francavilla del tralcio di vite da te veduto in un giorno di pioggia nel tuo giardino? " La forma di quel tralcio, tu scrivevi, era così completa e così

necessaria, era così piena di stile, ch'io vidi in esso specchiata la suprema perfezione e la suprema bellezza, e mi parve che le sue radici, le sue sorgenti di vita, dovessero profondarsi sino al centro del mondo. „ E quel tralcio miracoloso non era forse nel tempo e nello spazio?

Ariele. Hai ragione. L' idea *appare* nel tempo e nello spazio; e lo stesso Platone inconsapevolmente ve la pone, così almeno a me sembra, nel decimo libro della *Repubblica*.

Imaginiamo, egli dice, un pittore che voglia dipingere una briglia e un morso, e un sellaio e un fabbro che li fabbrichino. È certo che nè il sellaio nè il fabbro capiranno nulla della forma da dare alla briglia e al morso, e che questa forma potrà solo intuire e comprendere lo scudiero il quale se ne sa servire. Così è di tutte le cose, aggiunge Platone, di cui ciascuna ha tre arti che le corrispondono: l'arte di chi se ne serve, l'arte di chi la fa, e l'arte di chi la imita. Ora le qualità di bellezza e di perfezione d'un

mobile, d'un animale, d'una pianta, d'una azione qualsiasi, tendono tutte a rivelare l'uso, la finalità alla quale ogni cosa è destinata per sua natura o per l' intenzione degli uomini. È dunque necessario che colui che si serve d'una cosa ne conosca meglio d'ogni altro le proprietà, e che sia guida all'operaio nel suo lavoro, e gli insegni ciò che dell'opera sua è buono o cattivo, relativamente all'uso che egli stesso ne fa. L'aulèdo per esempio, insegnerà al fabbricatore di flauti quali siano gli strumenti di cui egli si giova con maggior profitto, gli indicherà il modo di farli; e quello obbedirà. L'imitatore invece, e per imitatore Platone ingiustamente intende ogni pittore in generale, conosce soltanto l'apparenza degli oggetti e ignora affatto ciò che in essi è di reale.

Ora per Platone la suprema realtà è l'idea. Ma se in questo caso la realtà d'una forma appare intera nella sua finalità, ciò vuol dire che l'idea si manifesta nel tempo e nello spazio. Tu puoi adunque accogliere con entusiasmo la

teoria delle idee, anche perchè, come sai, Platone non deve essere preso alla lettera, ma deve essere considerato come un mago che a noi riveli la verità dentro un cerchio d'incanti.

Gabriele. T'accerto, amico mio, che prima delle parole che m'hai riferito, non avevo mai udito nulla di più preciso, di più semplice e di più vero intorno allo stile. Lo stile d'una forma naturale non è niente altro che l'imagine fedele, il riflesso immediato della sua destinazione nella natura; e nello stile, che è l'imagine visibile dell'idea, si riflette la sua somma di vita. Questa d'oggi mi pare davvero una conclusione definitiva sullo stile, intorno al quale tu hai già scritto un libro notevolissimo, aprendo la via alla verità. Oggi davvero, dopo tante meditazioni e tante discussioni, la verità mi sembra raggiunta.

Ariele. È così, o poeta di *Climene*, o tu che hai rappresentato con profonda ironia la illusione del tempo. Non ricordi quell'antico mortaio di bronzo sul tuo tavo-

lino da lavoro? L'artefice del secolo decimoquinto, che lo fuse, aveva così completamente espressa la finalità di quella forma destinata a resistere a violenti percosse, che la compagine stessa del bronzo pareva aver foggiato intorno alla sua cavità quei pochi e duri rilievi, sobria e quasi rozza ornamentazione, nata per arricchire di forza il metallo nobile e sonoro. Ti ricordi come pareva inutile cosa, accanto a questa vigorosa opera dell'arte e del fuoco, l'altro piccolo e leggiadro mortaio del secolo decimosesto, minutamente decorato di stemmi e di festoni?

Gabriele. Hai ragione. L'arte vera è quella che non aggiunge nulla alla natura, ma la rivela nella sua finalità e ne seconda e continua le ardenti aspirazioni di vita. Hai ragione, amico diletto. Anch'io mi sento oggi come te *Platone platonior;* e t'assicuro che se Claudio Cantelmo ha accolto con entusiasmo la invocazione nietzschiana, ciò è avvenuto unicamente perchè la voce di chi scrisse la *Natività della tragedia* gli parve l'eco fedele della

Grecia di Parmenide, d'Empedocle, d'Eschilo e di Platone, verso la quale la sua anima era tesa con impeto di desiderio e con ardore di preghiera, come verso una patria perduta.

Ariele. È già passata l'ora del tramonto, ed è necessario separarci. Ancora, vedi, l'orizzonte arde come in una luce di gloria. Prima di dirti addio ti voglio raccontare quasi in forma di mito e come per fare un incantamento a me stesso, in qual modo su queste acque l'arte continuò la natura e apparve l'idea di Venezia.

Quando non ancora in questa regione di luce erano sorti gli edifizî maravigliosi, le acque sole vivevano prigioniere fra gli estremi lembi di terraferma e fra le molte isole della laguna. Ma quanta vita era già in quelle acque! Non le imagini quelle acque verdi e scintillanti tremare e palpitare come nel presentimento di una novella vita? Non pensi che fin d'allora, in quella loro inquieta solitudine, contenessero un'aspira-

zione a rispecchiare un sogno umano di bellezza e a circondarsi di magnificenza? In quel loro intimo sogno e nel loro muto linguaggio sembravano già chiamare la pietra affinchè solidamente chiudesse fra chiese, fra palazzi e fra giardini la loro vita ansiosa e mutevole. E quando sorsero i primi edifizî in quel silenzio di acque aspettanti, un altro sogno agitò profondamente le masse architettoniche da poco erette entro quella atmosfera. E avvenne che la pietra chiamò la luce, affinchè rivelasse l'ardita aspirazione che hanno gli edifizî ad ascendere verso il sole. Onde a Venezia ebbe origine una architettura, della quale fanno parte intima e in egual misura l'acqua e la luce.

Quando gli artefici elessero per le loro fabbriche veneziane le pietre che contenevano una più intensa concentrazione solare, fu istintiva la scelta che fecero le loro mani; la qual cosa ha un significato profondo. Così le facciate delle case e dei templi sorsero incrostate di marmi rari, i quali composero le loro

tinte nella più ricca armonia; e sui marmi passò la luminosa carezza dell'oro. Oggi al mirabile lavoro presiede ancora, prodigando e creando ricchezze sempre nuove, il genio eterno della natura.

Una grande ora d'ebbrezza suonò per la materia ansiosa d'esprimere una sua sempre maggiore e più intensa aspirazione verso la luce; e la divina febbre della pietra fu calmata solo quando apparve sulla laguna questo palazzo dei Dogi, vivente maraviglia sospesa fra un sogno d'acqua e un sogno di cielo.

In questo angolo del palazzo ducale, qui dove nasce il ponte della Paglia, è, come vedi, rappresentato Noè quasi nudo con la sua gran barba senile, cedendo al sonno, per aver bevuta, dai grappoli della vite, la luce del sole. E il simbolo creato dallo scultore inconsapevole, corrisponde al carattere essenziale di Venezia. Una divina ebbrezza è infatti impressa in tutte le forme, in tutti gli aspetti, in tutte le vibrazioni sinfoniche della città trionfante, una suprema ora d'oblio nella gioia

è significata da tutto ciò che in essa vive, un grande trionfo, forse uno tra i maggiori trionfi della natura, è rappresentato dalle sue nozze col mare, dalle quali è nato un mondo di luce.

Gabriele. A me invece l'idea di Venezia, assai più che nell'aspetto esterno della città d'acqua e di pietra, si manifesta nelle visioni dei pittori veneziani. Sono essi che, concentrando sulle loro tele tutte le note essenziali del maraviglioso spettacolo d'oro e di fuoco, di pietra e d'acqua, raccontano in quale atmosfera mitica viva la città unica, simile ad una Atlantide favolosa, sono essi i veri creatori del mito e i veri rivelatori dell'idea di Venezia. Le creature ideali ch'essi crearono e che il silenzio della città custodisce, vivono in tutto il passato e in tutto l'avvenire.

“ Quando il Bonifacio nella parabola del ricco Epulone, intona su una nota di fuoco la più potente armonia di colore in cui siasi mai rivelata un' anima voluttuosa e superba, noi non interro-

ghiamo il sire biondo che ascolta i suoni assiso tra le due cortigiane magnifiche i cui volti splendono come lampade di puro elettro; ma, trapassando il simbolo materiale, ci abbandoniamo con ansia alla virtù evocatrice dei profondi accordi in cui il nostro spirito sembra oggi trovare il presentimento di non so quale sera grave di belle fatalità e d'oro autunnale su un porto quieto come un bacino d'olio odorifero ove una galera palpitante di orifiamme entrerà con uno strano silenzio come una farfalla crepuscolare nel calice venato di un gran fiore.

“ Non la vedremo noi veramente coi nostri occhi mortali, in una sera di gloria come questa, approdare al Palazzo dei Dogi? „

Tale, e come in un orizzonte profetico, a me appare Venezia nei quadri dei suoi pittori.

Ma il crepuscolo è già scomparso in fondo al cielo, e ci dobbiamo separare. Addio; e siano rese grazie alla Dea che Socrate invocava nei colloqui maravi-

gliosi d'averci condotti a stabilire con sicurezza l'essenza dello stile e della idea platonica.

Ciò che ho detto nel dialogo che precede, intorno alla conoscenza intuitiva serve a dimostrare che l'intuizione è un lampo, il quale se illumina le maggiori profondità della natura, è poi seguito dalla tenebra più folta. Ora se noi vogliamo procedere verso la chiarezza logica, dobbiamo moltiplicare le imagini, illuminando in tal modo con successivi lampeggiamenti la via da percorrere. Viaggiando di notte per la campagna, mentre nell'aria s'addensa la procella, noi procediamo a fatica, circondati da una paurosa oscurità, imaginando pericoli ad ogni passo, non sapendo se ci sarà dato arrivare dove siamo attesi. Ma se ad un tratto scoppi la folgore, l'improvviso bagliore ci rivelerà come in una apparizione la strada, le siepi, gli alberi, le colline lontane e il lontano campanile di cui poco prima udivamo nel buio,

portata dal vento, la voce nota. E allora, per un buon tratto di via, cammineremo più sicuri; finchè le tenebre riaddensatesi intorno siano squarciate da una nuova folgorazione. Così la luce livida della procella ci renderà men difficile il ritorno nella quiete domestica.

Non altrimenti la via segnata dal ragionamento potrà condurci alla mèta prefissa. Se a quando a quando non s'accenda la luce che ci mostra il cammino da percorrere e lo scopo da raggiungere, le tenebre dell'errore e le ansietà del dubbio ci condurranno per un' opposta via o ci agghiacceranno nella immobilità. Questa luce è l'intuizione; e il perchè vedremo con alcuni esempi.

Imaginiamo di trovarci fra le montagne, verso le maggiori altezze, fra rupi inaccessibili, lungi dalle valli, in una notte calma e luminosa. Noi siamo dinanzi ad un grande spettacolo, in un'ora solenne della natura; e lo sbigottimento inevitabile che ci assale in quella solitudine, dà luogo alla seguente domanda, alla quale

ansiosamente attendiamo una risposta nel mistero del nostro spirito: qual'è il significato di ciò che sta intorno a noi, di ciò che sta dinanzi a noi? Non s'ode alcuna voce nè vicina nè lontana, e nell'alto cielo le stelle tremano senza suono. Dov'è il vano rumore degli uomini? E con un rapidissimo atto del nostro pensiero ci fermiamo sopra di noi per comprendere ciò che sta fuori di noi, ci fermiamo sulla nostra perplessità, sui nostri ricordi, sulla nostra vita, per capire, in che cosa consista la differenza fra questa nostra vita individuale e la vita di ciò che sta dinanzi ai nostri occhi. E poichè il palpito delle stelle svolge il suo muto ritmo infinito sulla solenne maestà delle montagne, mentre il rumore di una pietra smossa, udito improvvisamente, può dare un brivido quasi di terrore, noi sentiamo che il carattere essenziale dello spettacolo è il silenzio. Questo è un primo lampo intuitivo, e serve a fissare, per mezzo del linguaggio, il significato delle montagne.

Imaginiamo adesso che alla notte serena dei monti segua la violenza della bufera. Il vento che scuote e sradica gli alberi delle selve qui scatena inutilmente la furia dell'uragano; qui passa invano urlando la procella, qui s'addensa invano intorno alle vette la nebbia che poi il turbine disperde per le gole e per gli abissi; invano qui, trascinata dall'aquilone, passa pel cielo la mutevole architettura delle nubi. Le alte cime, le rupi inaccessibili, assistono impassibilmente al tempestoso dramma dell'aria, opponendo all'impeto dei nembi la forza della loro massa vittoriosa. E noi, piccole creature d'un'ora presenti alla scena, siamo colpiti dalla immobilità delle montagne, dalla loro forza invincibile e serena, dal grande spazio da esse conquistato senza lotta nella regione dei venti e nel regno dei fulmini. Con questa intuizione della immobilità noi facciamo un altro passo che ci conduce al limitare della idea che cerchiamo. Chi conosce la montagna sa infatti ch'ella custodisce il fuoco dei vulcani, genera le

acque dei fiumi, alimenta gli alberi delle selve; chi conosce la montagna sa quante energie si diffondano dal suo grembo sulla terra. Ora questo carattere di dispensatrice di vita la montagna acquista principalmente dal silenzio che la circonda: tutti i grandi moti dell'universo. come la rotazione delle stelle nello spazio, si compiono nel più profondo silenzio. E così l'altra sua destinazione di custodire l'acqua e il fuoco, spiriti animatori della terra, la montagna non sembra poterla compiere se non in quella sua sicura e profonda immobilità.

In questo modo l'intuizione, con due lampeggiamenti, ci conduce a concepire la natural destinazione d'una montagna e a fissare lo schema ideale di ciò che l'arte di Giovanni Segantini ha fermato nella linea definitiva dello stile.

Ho voluto nuovamente parlare dello stile, non solo per la straordinaria importanza dell'argomento, ma anche perchè ciò che Platone ne dice è così semplice che pochi leggitori forse dentro vi

scopriranno una profonda verità. Ma il destino delle cose semplici è d'essere credute facili.

Lo stile adunque è la manifestazione quasi immediata dell'idea, è il segno più vicino all'idea, il suo più fedele riflesso. Vediamo ora teoricamente in qual modo nello stile apparisca la naturale destinazione d' una forma e si rispecchi fedelmente l'idea platonica.

Le piante sono all'uomo assai più vicine delle montagne. Queste gli donano i loro tesori da una lontana solitudine, quelle sono quasi una mano amica tesa all'uomo, la mano che a lui tende la terra. Come l'uomo inoltre e come gli animali, le piante sono le creature nelle quali è più chiaramente espressa la universale aspirazione alla vita. Ogni germe vegetale tende a traversare la terra e a dilatarsi al sole con una energia che, dallo schiudersi della umile pianticella dei campi, sale sino alla potente e maravigliosa espansione della quercia secolare. Questo desiderio di vita non solo si legge con evi-

denza nei movimenti e nelle attitudini che le piante assumono quando il vento le piega e le scuote, non solamente si ode la voce di questo desiderio nel suono e nell'urlo delle selve quando l'aquilone le traversa e le circonda come un fiume impetuoso, ma si ha di esso una chiara imagine nella forma dei tronchi, nell'ascendere e nell'incrociarsi delle fibre, nello svolgersi, nel dividersi e nel moltiplicarsi dei rami. Ricordo un disegno di Leonardo, rappresentante il tronco d'un olmo: la mano del grande artefice aveva fissato la linea visibile d'una volontà dalla quale avean preso forma i fasci, i rilievi, i solchi, i fori, le screpolature, gli attorcimenti, i grovigli e gli altri segni di quella forza espressi dalla superficie vegetale. Tutti i caratteri degli steli, dei fusti, dei tronchi erano concentrati in quell'unico tronco, nel quale appariva la completa espressione di ciò che costituisce la naturale destinazione di quella forma, la lotta per ascendere, per espandersi nell'aria, per fiorire nella luce, per moltiplicarsi nella luce.

L'apparire dell'idea nello stile, ci rende possibile conoscere in modo completo la sua essenza. L'idea, è come dice Arturo Schopenhauer, il fenomeno completo e perfetto, il fenomeno nella sua forma primitiva e immediata, non ancora colpito dalle leggi di nascita e di morte. La *cosa in sè* di Emanuele Kunt non è ancora un fenomeno ; l'idea platonica è il primo fenomeno e la prima obbiettivazione. Il che vuol dire che l'idea ci avvicina all'essenza delle cose più d'ogni altra forma e più d'ogni altro grado della conoscenza.

Ora la conoscenza ideale differisce dalla conoscenza ordinaria e anche dalla conoscenza scientifica in questo che la prima ci dà l'oggetto in sè, privo d'ogni qualità transitoria e considerato solo in ciò ch'esso ha di essenziale, cioè a dire come *specie;* mentre la conoscenza comune ci dà gli oggetti singoli nella loro pluralità, sottoposti alle relazioni di tempo e di spazio e alle leggi fisiche che governano il mutamento delle forme, e la conoscenza scien-

tifica non aggiunge a questa conoscenza comune altro che il metodo, cioè a dire la disposizione e la subordinazione delle nozioni.

L'esercizio della conoscenza ideale è accompagnato dalla soppressione momentanea della individualità umana; e il modo è espresso dallo Schopenhauer in una spiegazione quasi popolare della sua teoria, nel famoso terzo libro del suo *Mondo come volontà e come rappresentazione.* Ecco le sue parole: " Allorchè, innalzandosi colla forza dell'intelligenza, l'uomo abbandona la comune maniera di considerare le cose nelle loro relazioni scambievoli; allorchè contemplando le cose egli non indaga più il *dove*, il *quando*, il *come*, il *perchè* esistano, ma unicamente *ciò ch' esse sono;* allorchè l'uomo si dà con tutta la forza del suo spirito all'intuizione e vi si assorbe intieramente; se allora la sua coscienza si fissa nella contemplazione tranquilla d'un oggetto naturale, d'un albero, d'una rupe, egli vi si *perde*, e dimenticando sè stesso

come individuo e la sua propria volontà, diviene lo specchio limpido dell'oggetto, sì che a lui sembri che solo l'oggetto sia lì, senza colui che lo percepisce, e non sia possibile separare il contemplatore dalla cosa contemplata, essendosi l'uno e l'altro identificati nella coscienza interamente piena da una unica imagine intuitiva. In questo caso ciò che l'uomo vede non è una cosa particolare, ma è l'Idea, la forma eterna. „

Questa identificazione di noi con l'oggetto che contempliamo è preceduta da un brivido che segna il fondersi e l'annullarsi della nostra volontà individuale nella volontà della natura, e annunzia l'apparire in noi di ciò che il Nietzsche chiama la visione apollinea. Sono questi i momenti nei quali noi udiamo la voce della natura.

Una notte a Venezia avevo da poco chiuso un libro che amo, e stavo per andare a dormire, quando udii da lungi un suono come di bufera, e sentii dalla mia camera sulle Zattere la laguna mossa im-

provvisamente come da tempesta. Pochi istanti dopo, io e tutte le cose intorno a me fummo scossi violentemente dal terremoto. Seguì un profondo silenzio, e passò in quel silenzio una barca dentro la quale un uomo cantava una canzone popolare. Il mio stato d'oblio del presente dette a quel canto un significato di cosa tanto lontana da sembrarmi il ricordo non dico della mia fanciullezza ma della fanciullezza del mondo.

Il dì seguente nella Galleria dell'Accademia, trovandomi dinanzi al quadro di Gentile Bellini rappresentante la processione in piazza San Marco, riebbi un poco del brivido che avevo sentito la notte nei brevi momenti del terremoto, e conclusi subito (ma chi sarà soddisfatto da una conclusione non preceduta da premesse logiche) che la stessa forza che produce il terremoto dà luogo alle opere del genio. Io non avevo infatti mai veduto il capolavoro del secondo Bellini come lo vidi in quell'istante. Accompagnata dagli squilli delle trombe ducali, una nota

d'oro traversava la scena e con intensità di crescente fulgore saliva alle maggiori altezze della composizione. Prima era un semplice guizzo come di faville nelle decorazioni dei ceri, poi era uno scintillìo di gemme e di adornamenti, poi una festa, una ridda, una gloria di colori e di splendori intorno alla nota centrale e dominante del Reliquiario. Dietro il baldacchino passavano gruppi di spettatori vestiti e atteggiati con suprema eleganza; e al ritmo delle trombe ducali si accordava il palpito delle bandiere e degli stendardi sui quali indugiavano le note auree. E la processione si svolgeva come entro una trama d'oro, circondata da una atmosfera musicale, a traverso un crescendo di suoni che, dalle note grigie dei personaggi delle fraterne, saliva con un pieno di sinfonia, sino alle maggiori luci che ardevano sulle cuspidi e sui pinnacoli della chiesa di San Marco.

Le idee da me esposte nelle loro linee essenziali in questa parte del mio

lavoro vivono come ho già detto, meco, da quasi cinque anni. Ebbi il primo eccitamento a scrivere da un articolo di Domenico Tumiati; ma la forza che mi aiutò in questa parte fondamentale del mio studio, mi venne dalla pace e dall'oblio che a me donarono alcuni giorni di dimora fra le montagne dell'Appennino.

Le montagne, amiche delle anime contemplative, mi fecero nuovamente udire la voce della natura, e mi donarono alcuni fra quei rari istanti nei quali pare quasi di mettere radice nella terra come le piante o d'essere immersi nella luce e nell'atmosfera come le rupi. In diligenza alle falde della Falterona, il vento e la neve mi flagellavano, e gli alberi delle selve vivevano d'una vita quasi frenetica sotto l'impeto dell'uragano; ma le montagne dinanzi a quel fragore e a quella violenza serbavano immutata la loro augusta immobilità. Lo spettacolo era tale da non rendermi in alcun modo possibile il pensare alla mia piccola persona, al mio freddo, alla mia fame, alla mia sete

e alle altre mie miserie: sentivo solamente una grande ebbrezza e una infinita gioia.

Or bene in questo sol modo chi vede la bellezza può comprendere i capolavori dell'arte, in questo sol modo è possibile, dinanzi alle opere del genio, sentire l'oblio dell'esistenza e la gioia della vita. L'arte è una potenza che ci prende tutti interi, che ci rapisce tutti interi nella emozione e nella contemplazione, come fa la natura col fulgore delle albe, con l'ardore dei tramonti, col silenzio delle montagne e col fragore delle tempeste.

III.

Il cielo è, come il sogno e come la morte, uno fra i misteri più vicini all'uomo. Che cosa è il cielo? Ciò che ne sa il filosofo ha una grande importanza: egli sa che il cielo non esiste. Ma il poeta sa anche più: egli sa che il cielo si nasconde nella luce e si rivela nella notte. Lo scienziato ne sa meno di tutti, il quale ignora d'accumulare, con la matematica, con l'ottica, con la spettroscopia, misteri sopra misteri. Ogni elevazione dello spirito nel silenzio delle notti stellate, ogni sguardo limpido, ogni muta interrogazione che nella sera si volga verso lo spazio infinito, avvicinano l'uomo al mistero per una via assai più di-

ritta e sicura che non è quella facile dello spavento. L'anima atterrita sente il mistero e lo fugge ; l'anima incantata lo vede, lo segue, e spesso lo penetra e vi si confonde come in un elemento originario.

Colui il quale, contemplando il cielo, sente nell'intimo cuore la voce dell'ignoto e la quiete dell' ignoto, costui vede e sa molto più d'ogni superbo interrogatore della grande vôlta siderea. I sentimenti che lo spettacolo della notte fa nascere nelle anime semplici sono i soli che rispondano al palpito delle stelle ; e il poeta non è se non un'anima semplice ed infantile, quando la sua parola s'accorda col ritmo della immensa respirazione notturna.

L'imagine del poeta, come l'inattesa e profonda interrogazione del bambino, sono la voce in cui parla tutto il mistero del mondo, sono la risposta più adeguata ad ogni domanda sul significato delle cose che ci stanno attorno in forma di selve, di montagne, di mari e di notti stellate.

Le imagini dell'arte, come il cielo, come il sogno e come la morte, sono le cose più vicine all'uomo. Però ogni tentativo di rivelarne l'essenza e di manifestarne la significazione, deve avere sostanzialmente il medesimo carattere di aspirazione e di preghiera che hanno, al cospetto del cielo e delle montagne, i pensieri dell'uomo semplice e del fanciullo.

Se l'arte è una preghiera che l'uomo rivolge alla natura, la critica dev'essere una preghiera che l'uomo rivolge all'arte.

L'arte, come espressione religiosa del sentimento, è la prima parola, è la *buona novella*, con la quale la volontà annunzia la propria aspirazione a negare sè stessa nell'individuo umano. L'arte adunque è la prima preghiera degna di salire verso l'infinito, verso il cielo della libertà e della pace. L'arte più alta è quella che, nella sua preghiera, contiene più lontano il ricordo dello sbigottimento e del tormento delle anime non ancora

liberate, è quella che, come in Michelangelo e in Sebastiano Bach, pone il martirio e lo spavento dell'esistenza come in un fondo remoto, dove ancora apparisce, benchè indistinto, l'aspetto delle cose che non torneranno mai più, donde ancora a noi giunge, benchè assai fioca, la voce delle persone che non torneranno mai più, dove la paura e la tortura, la febbre della vita e la *fuga mortis*, acquistano quasi l'apparenza di larve, dinanzi all'affermazione forte e serena di un presente immutabile.

Sono in Italia alcuni luoghi, nei quali ha parlato e parlerà in eterno il genio umano, nei quali è diffusa una particolar luce e si respira una speciale atmosfera, chiusi al rumore vano dell' esistenza e aperti al vivente silenzio delle idee. Ivi un tempo si celebravano le varie cerimonie del culto esteriore al cospetto d'una confusa moltitudine. Ivi oggi gli altari sono rimasti deserti e l' uomo vi passa muto e solo, eccitato non più dalla ansietà religiosa che un giorno vi trasci-

nava la folla, ma, fatte alcune rare eccezioni, unicamente dalla vanità di poter dire d'esser penetrato nei luoghi consacrati dalla fama. I quali sono i seguenti: la Cappella Sistina, la Cappella dei Medici, la Cappella degli Scrovegni, la Chiesa di Santo Appollinare Nuovo, la Scuola di San Rocco, il Camposanto di Pisa, il convento di San Marco, il refettorio di Santa Maria delle Grazie, la chiesetta di San Giorgio degli Schiavoni; E la ragione è questa: la preghiera che la folla pronunzia nelle chiese è grido di dolore, esprime la volontà ansiosa d'una folla che vuol vivere; qui invece la folla non può trovare alcuna relazione fra ciò che la stringe di angoscia e di terrore e le imagini che animano le pareti e le vôlte di quest'altro cielo; qui la preghiera dei semplici e degli eletti sale pura e serena verso il regno della libertà e della pace, ed essi, a cui è concesso un momentaneo oblio, non sanno di averla pronunziata. Incamminata per la via della affermazione di sè stessa, la

volontà della folla qui s'avvede d'avere smarrito il cammino, e torna indietro. Incapace di comprendere le opere in cui la volontà nega sè medesima, qui, dinanzi ad una prima forma di rinunzia, la moltitudine si sente quasi spinta al disprezzo e alla derisione, come avvenne quando fu scoperta la Cappella Sistina, e ricorre ai libri esplicativi, non per essere aiutata ad andare verso il mistero delle idee eterne, ma alcuni per curiosità storica, e tutti gli altri unicamente per poter dire d'aver veduto le cose che i critici e gli amatori chiamano belle.

Le antiche figurazioni dell'arte popolare s'accordavano assai bene col sentimento religioso della folla, la quale, con la commossa imaginazione trasformava i rozzi simboli in visioni soccorrevoli e liberatrici o in penosa minaccia di pene senza fine. A ondate si diffondeva per le cupe basiliche il primitivo canto liturgico, nel quale ancora si ascolta l'eco del Fato suonante e ruggente negli immortali cori delle tragedie elleniche, e

saliva quasi come una aspirazione alla morte.

I capolavori del genio vivono in un cielo dove non è necessario che giungano i canti e le implorazioni degli uomini. Essi parlano da sè soli il linguaggio semplice, chiaro ed eloquente che dona l'oblio all'anima umana, e quando appariscono noi vediamo ogni cosa intorno chiudersi nel silenzio.

Dice lo Schopenhauer che un quadro è come un re, il quale è necessario aspettare che parli prima di noi. Ora non a tutti e non sempre parla un quadro, una statua. un poema; e agli immeritevoli che penetrano nella Cappella Sistina spetta, come punizione, il sentirsi oppressi da una noia mortale e l'esser condannati a prestar fede ai critici autorevoli e alle guide patentate.

Intorno agli altari dove splendono i capolavori dell' arte si va gradatamente formando un vuoto che respinge le anime volgari, una sempre maggiore solitudine; e a poco a poco vi si stabilisce la inu-

tilità del culto e la impossibilità della preghiera comune. Questa è la ragione per la quale i nudi di Michelangelo nella Sistina sembrarono una offesa alla religione fino dal secolo decimosesto (Vedi la famosa lettera dell'Aretino).

Dove regnano le idee, dove l'arte pronunzia il suo più alto colloquio con l'infinito, non può salire alcuna individuale implorazione umana, e l'uomo mediocre è cacciato via come un intruso. Ma l'artista che penetrò in quei luoghi sacri, quando ne è lontano, vi ripensa come ad una patria perduta.

Quando nella sera giungono dalla valle sulle colline gli ultimi suoni del lavoro umano e le forme delle cose gradatamente si velano, finchè di esse non resta altro che la massa oscura sull'orizzonte ancora luminoso; nei lunghi crepuscoli estivi, quando nel lontano cielo, sulle colline o sul mare regna uno splendore infinito; in tutti i profondi istanti di raccoglimento nei quali l'anima liberata ascolta la gran voce della Natura e vive in intima co-

munione col mistero senza averne paura; — se in quegli istanti, in quel silenzio e in quella solitudine, giunga d'improvviso da lungi un suono di campane, pare che subitamente tutte le cose nel cui aspetto s'annegava lo spirito, rivelino la loro intima significazione. E allora, come salgono i suoni dagli strati più gravi dell' aria agli strati più leggeri, appare con essi il salire concorde di tutte le forme, dalle rupi agli alberi, dalle case aggruppate in vetta alle colline ai campanili dispersi per le valli; e mentre la nota dei bronzi svolge il suo ritmo sonoro, l'anima apprende che nella natura vive il desiderio di elevarsi dal suo stato verso uno stato meno oscuro, e che, nelle sue ore più solenni, ella confessa alle anime dèste la sua aspirazione.

Queste ore della natura, segni fugaci di idee eterne, questi attimi nei quali la grande generatrice scrive su tutte le forme, con più chiaro ed eloquente linguaggio, la sua ardente preghiera, questi baleni di vita, dai quali discende una

súbita luce sul mistero dell'esistenza, corrispondono in tutto ai più intimi e più fecondi moti che, nell'anima dell'artista, preparano e accompagnano la visione della bellezza.

Poichè quel che la natura vuole l'artista compie.

Egli è sempre in attesa, egli è sempre in ascolto dinanzi a ciò che Wolfango Gœthe chiama "il grande segreto palese„; e se gli giunga una voce che risvegli in lui una profonda eco di vita, è segno che l'opera d'arte non è lontana. Ho già detto, servendomi d'intuizioni simili alle apparizioni del sogno, in qual modo ciò avvenga e di qual natura sia l'opera che si prepara nel silenzio del suo spirito. Pure, per rendere più chiaro il mio pensiero, o, se si vuole, il mio sogno, seguiterò ad offrire ai leggitori altri esempi ed altre considerazioni d'ordine psicologico.

Chi non ha provato, una o più volte nella vita, i sentimenti di cui l'artista vive?; a chi non è apparsa almeno una

volta la visione che l'artista persegue con instancabile ansietà? Quasi a tutti gli uomini fu concesso, almeno una volta, udire al cospetto della natura, una voce che sembrò loro familiare come la voce materna, e che, appena udita, suscitò nel loro spirito un'eco come di lontana fanciullezza. È questo lo stato in cui vive l'artista, questi i sentimenti che riempiono la sua anima e di cui egli s'alimenta per produrre l'opera ventura, è questo il pane che lo nutre e il vino che l'inebbria. Ora chi ha provato soltanto una volta l'ebbrezza che dà la natura quando parla, sa in forma d'intuizione e di presentimento, in qual modo l'opera d'arte sorga e fiorisca dal mistero nella luminosa atmosfera della vita. Con questo solo elemento d'esperienza psicologica è possibile percorrere la via che io apro dinanzi ai miei leggitori, col presente mio libro. Per comprendere adunque il mio pensiero e il pensiero dello Schopenhauer sarebbe sufficiente *ricordare:* ma a quanti è concesso veder riapparire nella coscienza un

fatto che, quando avvenne, non si riferiva in alcun modo alla loro individualità e alla loro esperienza? Ricordare un simil fatto, significa ricevere un istante d'oblìo del presente angoscioso, significa sapere che un giorno per una breve ora fummo liberi e avemmo nelle nostre mani le armi per vincere il dolore e la morte. L' uomo che si perde nella contemplazione estetica o in un grande spettacolo della natura, è infatti simile a un trionfatore a cui, se l' oblìo concesso fosse perpetuo, non rimarrebbe altra battaglia da combattere nè altra vittoria da raggiungere.

Passato invece per il contemplatore l'istante fugace della visione, come per l'artista la breve ora del lavoro inconsapevole, l'anima è nuovamente ripresa dai mille tentacoli dell'esistenza, è di nuovo afferrata da tutti i motivi che sono la causa dell' ansietà e del dolore umano. Le rimarrebbe a fare un altro passo, il passo decisivo, quello al quale rare nature umane sono spinte, dopo annullata

ogni preoccupazione individuale, e per il quale la personalità umana si rinnova misteriosamente, come per una seconda nascita; resterebbe cioè all'anima entrare nel cammino della Negazione, finchè “ per essa si spezzi il nodo del cuore, i dubbii svaniscano e le opere perdano ogni valore „; ma in questa nuova e più alta forma d'attività spirituale l'arte non ha più ragion d'essere. Le condizioni infatti di questa rinnovata coscienza individuale sono quelle così efficacemente descritte da sant'Agostino nelle *Confessioni: Si cui sileat tumultus carnis, sileant phantasiæ terræ et aquarum et aeris; sileant et poli, et ipsa sibi anima sileat, et transeat se, non se cogitando; sileant somnia et imaginariæ revelationes, omnis lingua et omne signum, et quicquid transeundo fit, si cui sileat omnino.*[1] Nel quale stato l'arte si

[1] Nella quinta *Enneade* del divino Plotino è scritto: “ In qual modo la vita si diffonde ad un tratto nell'universo e in ogni individuo? Per comprendere questa cosa è necessario che la nostra anima contempli l'anima universale (la *volontà* di Arturo Schopenhauer, la *cosa in sè* di Emanuele Kant). Ora, per innalzarsi a que-

perde col mondo che tace e che è lontano come una musica udita in altri tempi. Torniamo dunque all'artista.

Ho cominciato questo capitolo parlando del cielo e ho detto che, come il sogno e come la morte, il cielo è uno dei misteri più vicini all'uomo. Questa è una prima intuizione e la più generale. Per arrivare alla intuizione in cui appare rivelata l'idea, è necessario dire che il cielo è lo spazio verso il quale si volgono e si affaticano le ali di tutte le creature volanti, verso il quale si volge e s'innalza ogni giorno lo sguardo e l'anima umana.

L'artista, dinanzi alla visione dell'arte, si trova, come individuo umano, nelle stesse condizioni nelle quali ogni uomo deve trovarsi dinanzi allo spettacolo del cielo. Ho già detto che l' arte è preghiera, e

sta contemplazione, l'anima deve esserne divenuta degna mediante la sua nobiltà, deve essersi liberata dall'errore e dalle cose che affascinano gli spiriti volgari, essersi immersa in un profondo raccoglimento, deve aver fatto tacere non solo il tumulto dei sensi ma anche tutto ciò che la circonda. Tacciano adunque tutte le cose, la terra, il mare, l'aria e il cielo stesso. „

qui aggiungo che è preghiera di anime non soddisfatte di questa nostra esistenza terrena. L'arte è un altro cielo, al quale si volgono e a cui tendono coloro i quali aspirano alla libertà; ma a differenza del cielo della natura, il sole non vi sorge nè vi tramonta mai, poichè vi splende immobile ed eterna la luce delle idee. Dice Platone nel *Fedro* che " quando gli spiriti dei poeti entrano in delirio, cantano, in lode degli eroi, quegli inni e quei poemi, che serviranno a educare e a consolare le future generazioni. „ Ora ciò non sarebbe possibile se l'opera dei poeti, come in generale l'opera degli artisti di tutte le arti, non mirasse nel suo complesso, e specialmente coi capolavori del genio, a risolvere il problema dell'esistenza, se le intuizioni dell'artista, identiche nel fondo a quelle della religione e della filosofia, non lo conducessero inconsapevolmente a formulare un giudizio sulla vita.

Per essere convinti di ciò che dico basta chiudere, con una rapida sintesi, in una visione essenziale il contenuto dei

maggiori poemi dell'umanità, o ricordare i punti concentrici delle rappresentazioni dei pittori, in alcuni tra i luoghi già da me enumerati, e nei quali il genio umano ha lasciato di sè l'orma più luminosa e più profonda.

Comincerò dai pittori.

Chi conosce la Cappella degli Scrovegni sa che, per rappresentarvi sulle quattro pareti, dalla base al soffitto, la storia di Maria e di Gesù, Giotto s'è giovato della visione che gli forniva la vita del suo tempo. Ma di questa sua realtà contemporanea egli si è servito unicamente per assorbirla nella sua contemplazione e nella sua estasi. Chi non rammenta la grande finzione? Si comincia dalle cose umili, dalle cose semplici: un gruppo di pecorelle, un asino che va al passo: poi si arriva alle cose truci: il bacio di Giuda, un bacio indescrivibile in quell' incontro d' occhi biechi e smarriti con occhi nei quali già si legge la tristezza del perdóno; e poi si ascende alle cose tragiche: le donne che piangono in-

torno a Gesù morto e il gruppo delle donne a piè della croce. E chi non rammenta l'ineffabile intermezzo della musica che non c'è più, in alto nella parete a sinistra?: nel centro un suonatore di violino, abbandonata sul fianco la mano che ancora stringe l'arco, è circondato da alcune persone, sospese e ancora intente quasi a seguire la melodia che è passata. E chi non rammenta nella parte più alta della parete di sinistra la figura di Gesù vestito di bianco nell'atto di ascendere fra i beati, tra visi estatici, entro un luminoso cielo! Qui i ricordi e le rappresentazioni della esistenza appariscono trasfigurati dalla beatitudine, tutto il passato qui riappare pieno di luce. Questa parte alta dell' affresco è come una preghiera pronunziata all' alba sopra una collina, mentre il cielo s' inargenta.

Tutti i sentimenti onde visse l'anima del grande trecentista sono ancor vivi in questo tempio trasformati in quella preghiera e in quella visione. Il suo spirito abita qui, sotto quell'azzurro d'apoteosi,

e appare in quelle sue creature di ricordo e di sogno e ride nel loro riso e piange nel loro pianto. Ma come trasformato il riso e come trasformato il pianto! Nel suo stato di contemplazione e di libertà le voci dell'esistenza gli giungono da lontano, da un passato lontanissimo, donde nulla può mai più ritornare, e hanno un' espressione supplichevole di pentimento.

Preghiera e ricordo sono le idee che splendono nella pittura di questo artista il quale, come tutti i veggenti, non fu soddisfatto della nostra esistenza terrena. Pensando che in questa cappella degli Scrovegni il divino poeta incontrò Giotto, io e tutti coloro ai quali è noto l'episodio, abbiamo qualche volta dovuto imaginare il colloquio delle due anime liberate.

— Anch' io, diceva il grande èsule, ormai vedo il mondo e lo canto come tu lo dipingi, anch'io lo vedo come uno spettacolo lontano, come dietro una tenda che improvvisamente si sollevi dinanzi

alla mia visione. E lo rivedo così, senza amarezza, ma con una tristezza profonda.

— Sì è questa anche la mia verità. Anch'io non sono più nel mondo e vedo tutte le cose della vita, anche quella della mia vita, lontane come in un ricordo. Ma la mia virtù, se pure una virtù è in me, è di ricordare tutta la vita, tutte le cose vedute e tutte le cose vissute, in ogni loro momento e in ogni loro mutamento, di rivedere tutto ciò che rapidissimamente s'invola, ciò che brevissimamente dura, ciò che una volta apparso par non debba mai più ritornare.

— Tu sei come Pitagora, a cui Ermete, del quale egli era stato figlio in una vita anteriore, aveva concesso il dono di serbare, a traverso le fasi della sua esistenza, il ricordo dell'intero suo passato. A me invece, degli uomini fra cui vissi, sono dileguate quasi tutte le imagini mortali, e quelle che io descrivo sono d'un altro mondo. Di questa terra d'esilio non giunge oramai sino alla mia anima altro che un urlo che par di dolore e di

terrore, e che si perde nel fiume musicale su cui ora naviga la rinnovata mia vita.

— Anch'io spesso dipingendo, rabbrividisco; perchè, quanto più lontana, tanto più la mia visione m'appare distinta e ricca di particolari; ma una luce nuova circonda il mio ricordo e m'apre dinanzi agli occhi desiosi un ignorato cielo. E tutta la mia fatica consiste nel fermare quel ricordo e nel dare una lontana imagine di quel cielo.

— Veggo la tua anima salire come una nube verso il cielo azzurro; la veggo divenire argentea e poi rosea, come se la illuminasse la luce dell'alba. Non è questa la tua visione di pittore?; lo spettacolo del mondo non t'appare come se tu lo contemplassi dall'alto d'una nube illuminata dai raggi dell'aurora? —

Non così placido e così rassegnato è Michelangelo nella Cappella Sistina. Ivi egli pronunzia sulla esistenza un giudizio che pare una maledizione, così vivo e profondo è l'orrore che a lui ispira la scena spaventosa del dolore umano. A voi che

leggete le mie parole è ancora presente alla memoria il grande simbolo tragico? Accanto alla forza non ancora esercitata degli eroi adolescenti, sta il cupo raccoglimento dei profeti e delle sibille, chiusi nella loro visione terribile. Ed ecco, quasi fossero un riflesso dei loro stessi pensieri, già svolgersi nelle più vicine figurazioni, le prime scene paurose a cui dà luogo la colpa originaria: il castigo dei serpenti, il diluvio universale. Più giù, negli spazii in ombra, accanto alle finestre, appariscono alcuni episodii culminanti della umana miseria, tratti dal vivo spettacolo della esistenza presente. E sono figure quasi tutte sedute, prostrate in una attitudine e in una espressione di stanchezza suprema, isolate nel loro pensiero tormentoso. Dietro ad esse appariscono qua e là gesti dementi, sguardi fissi e smarriti. Pare che un'onda di follia traversi quei fondi oscuri, alle spalle di quelle creature immobili sotto il loro ferreo destino.

In alto, quasi al centro della vôlta appare, accanto alla figura calma e potente

dell' Eterno, una sola figura serena. È Adamo, da poco uscito dal sonno delle cose incoscienti, ancora dominato dal languore della sua forte giovinezza inoperosa. Giace quasi disteso, e la pura forma del suo corpo occupa tutto lo spazio di terra sul quale egli s'è destato. Questo spazio è il mondo, il quale comincia con lui. Con la nascita dell'uomo comincia tutto ciò che nasce e tutto ciò che è destinato a morire. Dopo la colpa originaria, dopo il delitto d'esser nati, si svolge nella immortale pagina pittorica tutto il poema del dolore e della morte. Il paese verso il quale i due colpevoli si rifugiano, dopo fulminati dal rimorso, presenta, nella linea dura, continua, inflessibile la imagine del destino che accompagnerà inesorabilmente i figli del peccato originario. Percorrendo tutti gli scomparti della volta, dai punti centrali ai punti estremi, sino alla grande parete del Giudizio finale, si assiste ad un vero crescendo di dolore e di disperazione. Dalla serenità del primo uomo, si passa alla vita irrequieta e ansiosa degli

adolescenti, da questi alla cupa minaccia dei profeti e delle sibille; poi ecco apparire i primi gesti smarriti, ecco il suono delle prime grida, ecco lo spettacolo dei primi uccisi; finchè nel Giudizio vediamo dinanzi a noi tutto un intero popolo che vola in preda al delirio o che precipita in preda alla vertigine.

E su in alto, nel punto ove gli eletti debbono separarsi dai dannati, quali gesti, quali addii, quali amplessi supremi in mezzo a quel soffio dell'irreparabile! In basso, nel centro della scena, si apre, come la bocca d'un mostro immane, la caverna infernale, e il fiume oscuro vi precipita, travolgendo nell'ignoto gli ultimi aspetti e le estreme voci della follia e del terrore umano.

Tale l'opera nella quale Michelangelo ha espresso l'idea della colpa d'esser nati, l'idea dell'invincibile destino che trascina l'uomo sino alla morte, come nella tragedia antica. Mai l'intuizione del genio, dopo il giudizio pronunziato sull'esistenza nei drammi d'Eschilo e di So-

focle, nelle antiche filosofie e nelle antiche religioni, ha espresso un giudizio più profondo e più terribile. Gli artisti e le anime non ottenebrate che vanno a contemplare quella divina opera del genio, vi scoprono ogni volta inattese significazioni e più ricche armonie. La lettura di quella pagina infinita riempirà e placherà il cuore delle future generazioni.

Nella Scuola di San Rocco a Venezia, Iacopo Tintoretto racconta, come Giotto a Padova, la vita di Gesù.

Il Tintoretto non era un uomo solo; egli era una moltitudine e aveva d'uopo del braccio delle moltitudini. Ad esprimere l'affollarsi impetuoso delle imagini entro il suo spirito non gli potevano bastare nè uno, nè dieci, nè cento quadri; ed ebbe bisogno di circa mille dipinti, alcuni colossali, per dare una forma all'improvviso apparire e al rapido trasformarsi e rinnovellarsi delle sue visioni fulminee, per fissare, ora con imagini quasi di sogno, ora con bagliori simili a folgorazioni, il

mondo prodigioso che dentro gli tremava con un ritmo come di procella e di terremoto. Per sostenere il volo del suo spirito entro il tempestoso e fiammeggiante elemento originario, occorreva una selva di braccia che lo sorreggessero, braccia animate dalla sua volontà e animatrici della sua forza sempre nuova. Egli dipinse, secondato nell'opera dal lavoro di schiere d'artefici che l'obbedivano ciecamente, come al comando del direttore d'orchestra obbedisce lo spirito animatore degli archi e dei metalli. In tal modo fu possibile la pittura del miracolo.

Appena s'entra nella Scuola di San Rocco si vede nel primo quadro rappresentata l'Annunciazione. La Madonna è in ginocchio; ma dinanzi a lei non appare soltanto il solito angelo recante il giglio simbolico. Da una piccola finestra aperta, una turba d'angeli si precipita dall' alto volando e tumultuando; è una irruzione di tutta la puerizia celeste nella povera stanza della vergine predestinata, è l'improvviso apparire, nella quieta dimora del fale-

gname di Nazareth, d'una vera *plenitudine volante*. E ci troviamo subito dinanzi ad una mirabile rappresentazione pittorica del prodigioso.

Nei due quadri seguenti c'è un po' di riposo. L'adorazione del bambino è seguita dalla fuga in Egitto. Ma già nel fondo del quadro, ove i fuggiaschi attraversano un paesaggio umido in riva a un fiume, s'addensa la procella. Che cosa avverrà in quella lontananza, sotto quella minaccia del cielo? Ecco; dentro una grande sala, ove le madri con i loro bambini si erano adunate, è cominciata la strage, rapida, fulminea; e il terrore s'è diffuso, veloce come la morte. Le madri fuggono a gruppi dalle porte, dalle scale, dalle finestre, verso i campi, verso un fiume lontano, inseguite dalla strage, raggiunte dalla strage che corre più dello spavento che le acceca e più della follia che le trascina. E la strage che appare in questo quadro, col movimento improvviso col quale la folgore segna la sua linea di fuoco nella atmosfera procellosa. L'edifizio ove abita

il terrore proietta una grande ombra color di sangue sulla piazza ove s'addensa la moltitudine delle madri che fuggono e degli armati che le inseguono.

Dopo veduta questa scena, un'onda come di sgomento ci accompagna nel piano superiore, ove il dramma, forse meno spettacoloso, diviene più intenso. Quella donna vestita di verde con le braccia aperte, in una attitudine disperata, dice a Gesù che Lazzaro è morto. Gesù è immobile; egli ha già tremato e lacrimato dinanzi a ciò che gli uomini credono l'irreparabile; ora egli è calmo e gli basta il solo comando della voce imperiosa, per vincere la morte. Che cosa avviene alle spalle di quella donna che piange e che si raccomanda? Ella non sa che appena Gesù ha chiamato Lazzaro, Lazzaro è risorto. Ma noi chiaramente vediamo espressi in questa pittura la rapidità del comando e la rapidità del prodigio.

Tutto ciò che avviene in questa seconda serie di rappresentazioni avviene

d'improvviso: Gesù sta prostrato, in atto di suprema stanchezza, col capo abbandonato tra le foglie delle piante che lo circondano; ed ecco subitamente un angelo appare, non ancora veduto da lui, che gli porge la coppa mistica cinta da una larga zona di puro fuoco. Sull'anima del grande martire s'addensa in quell'istante tutto il dolore del mondo.

Verso l'angolo opposto della stessa parete è dipinto Gesù tentato dal demonio. Gesù è nel deserto, sotto una capanna di foglie e di tronchi, e si china un po' fuori della apertura per vedere e per udire il tentatore. Satana rosso-alato, forte adolescente, di chioma fulva, leva in alto le braccia ignude adornate d'oro e di gemme, stringendo con le mani due grosse pietre umide: — Se tu sei figlio di Dio, trasforma queste pietre in pani. — E già si vede nelle piante che si contorcono a piè' dell'alato e nelle pietre levate in alto dalle sue mani, l'impazienza della trasformazione. In questo quadro Tintoretto fa veramente sentire l'imminenza del miracolo.

In alto, sul soffitto maraviglioso, è rappresentato Mosè nell'atto di fare scaturire l'acqua dalla rupe. Tutto il paese intorno è bianco di sole, arso dal sole, popolato d'uomini e d'animali frenetici per la sete. Grosse nubi gravide di pioggia si levano all'orizzonte sulla terra arida. Ma prima che la pioggia venga ad estinguere la sete della terra, Mosè tocca la rupe, e un getto ad arco, che contiene tanta acqua quanto ne fluisce in un torrente, scaturisce d'improvviso, fresco, limpido, impetuoso su quella moltitudine assetata.

Dopo i tormenti della sete, il castigo dei serpenti. Pare che dall'alto discenda sulla umanità colpevole la minaccia delle punizioni bibliche. Così disposti, si entra nella sala dell'Albergo, la sala tragica. Qui si svolge l'ultimo atto del grande sagrifizio, qui Tintoretto ha celebrato uno fra i maggiori avvenimenti del mondo morale, l'apparizione della idea del perdono. Nella vasta parete popolata di cavalli e d'armati è rappresentato Gesù crocifisso. Non disse egli la più grande parola

giusta e buona che labbra umane abbiano mai pronunziata: ama il tuo nemico? La sublime volontà che ha ispirato queste parole è rimasta impressa nel viso e nell'attitudine dell'estinto. Un largo cerchio di luce cinerea offusca, dietro la figura del martire, la forma della croce, e appare, a chi lo contempla, il solo gesto delle braccia aperte come per abbracciare tutti gli uomini, in un sovrumano amplesso di misericordia e di perdóno.

Qual'è l'idea che vive e che si manifesta nel Camposanto di Pisa? Fui più volte a contemplare il mistero di quella divina solitudine, in uno stato come di stupore. Ma una mattina d'agosto, traversata la selva di San Rossore in mezzo al coro assordante delle cicale e Pisa ardente sotto la canicola, giunsi alla porta del recinto monumentale, ed entrai con l'animo di chi attenda una risposta ad una ansiosa interrogazione. Prima di partire avevo aperto un libro di frammenti di Leonardo, per trovarvi un raggio di

luce che guidasse il mio spirito nel viaggio, e avevo letto le seguenti parole: “ Il sole allumina tutti li corpi celesti che per l'universo si compartono; tutte l'anime discendono da lui, perchè il caldo ch'è nelli animali vivi vien dall'anima, e nessun altro caldo nè lume è nell'universo. „ Lungo tutta la strada percorsa, sentii ripetersi nella mia memoria, come un ritornello incessante, quella Laude del sole.

Il sole, che dominava sul prato ove sorgono il duomo, la torre, il battistero, era anche nel Camposanto; ma era il medesimo sole? Fuori aveva un ardore d'incendio e le cose colpite dai suoi raggi parevano esalare un respiro di fiamma; qui la sua luce, benchè divenuta più intensa per il contrasto dell'ombra, sembrava fredda e calma come la luce della luna. Non era più il sole che feconda i frutti della terra e indora le mèssi e rende accecanti le vie polverose e fa scintillare i vetri delle case al tramonto; era un altro sole. La sua luce, dal cortile deserto era penetrata nel grande spazio abitato

dalle figure di Benozzo, imitando lo straripare d'un lago o di un fiume placido, e tutte le cose intorno pareva si dovessero riflettere su quello specchio luminoso. Vivono qui, dentro una nuova atmosfera, le forme, le imagini d'un'altra vita, immote nel presente; forse perchè il loro movimento e i loro atti si compiono nel ricordo d'una vita anteriore. Non sembrano ignoti, a chi li contempli sulla riva di questo lago o di questo fiume; forse perchè sono anime che rinascono nell'eterno riso e nell'eterno canto.

Ogni tomba, sfiorata dalle onde di luce, pareva dovesse custodire un tesoro. Tutta l'altra immensa parete del camposanto era in ombra. Qui gli immensi archi, aperti alla riflessione luminosa, svolgevano la loro architettura di sogno, segnati appena dalla forma delle esili colonne salienti come steli, e, sulla sommità, dal sottile intreccio delle curve gotiche. In fondo agli archi, sulla parete apparivano altre imagini umane; ma non vivevano, come le prime, in una lontana atmosfera di

gioia. Il sole che prima illuminava il passato, ora mandava da lungi un riflesso verso quel mistero. Chi sono questi uomini? Nessun vivente d'oggi li ha mai conosciuti; pure nel profondo silenzio del luogo essi parlano un linguaggio che al cuore sembra quello d'una voce nota. Vestono abiti d'eremiti, hanno i capelli lunghi sulle spalle e la barba lunga sul petto; vivono in solitudine fra le rupi e nelle caverne, in compagnia degli alberi, dei torrenti e degli animali che abitano le foreste, in immediato contatto con la natura. Uno, seduto all'ombra d'un albero, è intento a tagliare un ramo per farsene un cucchiaio, un altro medita profondamente alcune vecchie scritture, un altro è occupato a mungere una cervia. Dov'è la verità: in ciò che Benozzo afferma nel suo ricco linguaggio di fiorentino spensierato e contento, o pure nel senso che si nasconde in questa antica e ingenua rappresentazione di anacoreti?

La lontana onda di sole mandava su questa navata del camposanto un riflesso

simile alla luce dell'alba, mentre in fondo, verso le due parti estreme del grande edifizio, regnava l'ombra e dava l'illusione d'uno spazio che si prolungasse oltre i confini della vita. Ed io pensai che il Camposanto di Pisa chiudesse appunto la imagine dell'esistenza, sotto l'aspetto d'una illusione che s'allontani; e per brevi istanti sentii veramente il mio cuore liberato da ogni angoscia vana e le cose da cui nasce il tormento dell'esistenza impallidire e dileguare come ombre di sogno in quella solitudine, in quel silenzio e tra quelle forme di immota bellezza. Tale a me parve l'idea che cercavo, tale la risposta alla mia muta e ansiosa interrogazione.

Il sole, che, nel luogo descritto, e benchè veduto in un meriggio ardente di Pisa, non sembra più la medesima luce che illumina le piante e fa scintillare il mare, irrompe nel tempio superiore d'Assisi con tutto il suo impeto vittorioso di generatore delle esistenze. Per l'ampia porta aperta dinanzi alla collina orien-

tale entra il sole radioso e musicale, e si sente subito che la sua luce è quella medesima che suscita l' ampia sinfonia del colore sulle campagne, che risveglia all' alba il canto degli uccelli e rende abbaglianti al meriggio le nubi che passano nell'aria. In questo tempio *frate Sole* fa penetrare i suoi raggi arricchiti di luce, di profumo e di canto; come se la natura si compiacesse di parlare con maggior vivacità e con più limpida allegrezza entro l' edifizio eretto in gloria della più semplice e più profonda anima naturale che mai abbia pronunziato un linguaggio umano.

La chiesa inferiore, benchè arricchita dall'opera di più generazioni di pittori, ha carattere principalmente dall'architettura, una architettura di preghiera, in cui tutte le linee convergenti sull' ampio e basso soffitto stellato hanno l'aspetto d'ardenti implorazioni, seguite da una pace consolatrice. La luce che pènetra dalle vetrate dipinte nelle cappelle laterali, lascia quasi sempre nell' ombra la navata

maggiore sino all'altare centrale, ove, su le quattro vele del soffitto, Giotto, a traverso una sinfonia di toni rosei, azzurri e d'oro, figurò le sue allegorie. Sotto questo altare, nel sotterraneo, è la rupe entro la quale fu calato il corpo del santo poverello.

La prima volta che vidi questa chiesa fu in una mattina piovosa d'autunno, un po' prima dell'alba. Fuori, il cielo era ancora stellato, e ancora, per un temporale recente, la rocca d'Assisi e il Subasio erano coronati di lampi. Da pochi istanti era passato sulla gran valle silenziosa il primo saluto delle campane. La chiesa, illuminata da due sole lampade fioche appese a gran distanza l'una dall'altra, non si vedeva, ma si sentiva come una presenza vivente e misteriosa. Alcuni gruppi di persone, inginocchiate negli angoli più oscuri, pregavano sommessamente. A poco a poco dalle vetrate dell'abside cominciò a penetrare una luce fredda come di luna, e gradatamente sulle pareti e sulla vôlta dipinta apparvero e

s'accesero alcuni toni gialli, violacei, rossi ed azzurri; poi col crescere del chiarore si rivelarono qua e là figure d'angeli e di santi, pur rimanendo ancora indistinti i loro gesti, i loro atteggiamenti e ancora invisibili i loro occhi a traverso il velo dell'ombra. Con febbrile ansietà, placata da un senso di stupore, seguii il successivo apparire e fiorire di colori e di forme, in quella notte intenta. Finchè, dalle nubi rotte entrando per le vetrate dell'abside un raggio di sole, la musica del colore che prima cantava per mezzo di note sparse nell'ombra simili a voci che d'improvviso chiamassero e ad altre che improvvisamente rispondessero, si svegliò come un coro, dalle navate minori, alla navata maggiore, diffusa dalle pareti, piovuta dal soffitto, profusa dai colori più ricchi, sussurrata dagli aspetti indistinti, mormorata appena dall' ombra lontana, sospiro d'anime preganti, pianto d'anime consolate.

Tutto ciò che nella natura splende, e tutto ciò che canta, chiarore d'albe, ful-

gore di tramonti, tremolìo di stelle, guizzi di fiamma nei focolari; tutto qui passa, tutto qui ritorna nella concentrazione d'una visione unica, come se qui battesse il cuore della natura, come se in questo luogo si elaborassero tutte le energie e tutte le ricchezze e tutte le gioie che entrano nella circolazione della vita.

L'uomo che ha già vissuto e che ha già bevuto il veleno del mondo, l'uomo turbato e invecchiato dal dolore, qui ridiventa fanciullo e sente un' altra volta sul suo capo la protezione materna; tutti i ricordi più angosciosi impallidiscono e s'allontanano, tace il tumulto della passione, e un nuovo mondo, una beata riva sembra apparire in questo placido mare di luce e di canto.

Uscendo da questa chiesa, e rivedendo l'erba dei prati, gli olivi delle colline, i fiori delle siepi si sente che tutti questi viventi aspetti della natura non sono mai stati così vicini alla nostra anima, se non forse negli anni della nostra adolescenza, quando le cose semplici e le più

umili forme della bellezza ci rivelavano ogni giorno qualche nuova maraviglia.

Tale e non altro io credo sia il significato profondo che la basilica d'Assisi chiude nelle sue ombre, nel suo silenzio e nella sua luce, e la parola consolatrice che l'arte vi rivolge alla supplichevole anima umana.

IV.

Vorrei parlare degli altri luoghi sacri al genio, al silenzio e alla solitudine: Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna, il Convento di San Marco, la Cappella Medicea, la Cappella Brancacci a Firenze; ma non mi pare utile moltiplicare per ora gli esempii, dei quali spero fare, con più vivo ardore d'entusiasmo, l'argomento d'un prossimo volume, nel quale applicherò la teoria platonica delle idee anche ai capolavori della letteratura.

Adesso m'è invece necessario dar principio a quella che Francesco Bacone chiamerebbe la parte distruttiva; cioè a dire la critica di ciò che oggi è chiamato critica d'arte.

Le difficoltà che incontrerò per convincere i giovani ancora ipnotizzati dalla superficialità dell' insegnamento accademico e dalla vacuità di quasi tutti i libri che trattano d' arte, sono le medesime che Bacone enumera con frase scultoria nel primo libro del *Novum Organum*. Sono i soliti: *Idola tribus*, *idola antri*, *idola fori*, *idola theatri*.

Passiamo sopra i pregiudizi di razza, gli *idola tribus*, per fermarci a parlare degli *idola antri*, le aberrazioni dell'antro, cioè a dire i pregiudizi individuali. Questi rappresentano una malattia fatale, ribelle ad ogni cura. Giova tuttavia parlarne diffusamente, per rendere più chiari i principii da cui partiamo e mostrare, senza sottintesi, quale debba essere per necessità il loro substrato psicologico.

Dice Bacone che “ ogni uomo ha una specie di caverna, d' antro individuale, che rompe e corrompe la luce della natura „. Se la maggior parte degli uomini non avesse tanto amore per la vita e un così invincibile orrore per la morte, se

tutti gli scrittori d'arte almeno, sapessero che si muore perchè si nasce, sarebbe io credo una cosa assai facile fare accogliere da un gran numero di persone e con sincero entusiasmo la teoria platonica delle idee. Ma le condizioni individuali, acquisite ed ereditarie, spingono con troppa forza l'uomo ad amare questa fugace e fallace esistenza terrena, per indurlo a credere che scopo dell'arte sia di consolarlo d' una cosa che a lui sembra il massimo bene. La conoscenza umana e la fede umana non va, in generale, oltre la sfera delle apparenze, e finisce appunto dove comincia la luce delle idee. È adunque una vana fatica a chi sente la frenesia del godimento e la volontà imperiosa d' accrescerlo e di moltiplicarlo, parlare della essenza delle cose e della sua immediata manifestazione nel mondo dei fenomeni.

Se alla maggior parte degli uomini noi poniamo la questione della idealità del tempo e dello spazio, ci faremo ridere sul viso e trattare da scimuniti,

benchè le nostre parole e la nostra fede si riferiscano alla maggiore conquista intellettuale dell'età moderna.

L' amore dell'esistenza e la frenesia del godimento ha dato luogo alla teoria più acclamata in questi ultimi anni; quella di Federico Nietzche. Supponendola nota a tutti i miei leggitori, io mi limito a indicarne la derivazione dai sofisti, di cui Platone riproduce e combatte le dottrine.

" Secondo natura, dice Callicle nel *Gorgia*, tutto ciò che è più cattivo è anche più brutto, come soffrire una ingiustizia; ma secondo la legge è più brutta cosa commetterla. Infatti soffrir l'ingiustizia non è cosa degna d'un uomo ma d'un vile schiavo, per il quale è meglio morire che vivere; poichè, nel ricevere ingiustizie ed offese, egli non è in grado di difendere nè sè medesimo nè coloro che gli stanno a cuore. Quanto alle leggi, io penso ch'elle siano l'opera dei più deboli e della parte più numerosa degli uomini, i quali nel farle non hanno pen-

sato altro che alla loro utilità personale. Se costoro approvano o biasimano qualcosa nel mondo, a ciò non li muove se non l'interesse personale; e per atterrire i più forti e impedir loro di raggiungere il dominio, dicono che la superiorità è brutta e ingiusta e che il tendere a divenire potente è un rendersi colpevole d' ingiustizia. Poichè, essendo essi i più deboli, pensano, io credo, che sia una grande fortuna, che l'uguaglianza regni nel mondo. Questa è la ragione per la quale, nell' ordine della legge, è brutto e ingiusto vincere gli altri, e per la quale a ciò si è dato il nome di ingiustizia. Ma la natura dimostra esser giusto che chi vale più abbia più di chi val meno, e più il forte del debole. Ella fa vedere in mille modi e fra gli animali e fra gli uomini, che per giustizia il forte comanda al debole e ha la maggior parte. Con qual diritto, infatti, Serse mosse guerra alla Grecia, e suo padre agli Sciti? Noi siamo abituati a prendere, fin dalla giovinezza, i più forti tra

noi e a educarli e domarli come leoncelli per mezzo d'astuzie e d'incanti, affinchè credano che tutti gli uomini sono uguali e che in ciò consiste la bellezza e la giustizia. Ma se appare un uomo di grande animo che scuota questi ceppi e laceri le nostre scritture e distrugga ogni lusinga e ogni inganno, egli s'innalzerà sopra tutti, e da schiavo diverrà dominatore. Si vedrà allora splendere la giustizia naturale. Pindaro mi pare dar forza a questo sentimento nell'ode ove dice che *la legge è regina dei mortali e degli immortali. Ella trae seco, con mano possente, la violenza, e la legittima.* Ecco perchè Ercole condusse via i buoi di Gerione, senza averli comperati e senza che glieli avessero regalati, dicendo che questa azione, secondo natura, era giusta, e che i buoi e tutti gli altri beni dei deboli e dei meschini appartengono agli eletti e ai forti. „

Poco oltre Callicle si esprime anche più chiaramente:

“ Ti voglio dire, con piena libertà, ciò

che è il bello e il giusto nell'ordine della natura. Per viver bene è necessario favorire in ogni modo lo sviluppo delle nostre passioni, e non reprimerle mai. Quando siano giunte al più alto grado, è necessario soddisfarle con l'astuzia e col coraggio, e appena nato un desiderio compirlo. Le quali cose la maggior parte degli uomini non sapendo fare, essi condannano chi le compie, per nascondere la loro impotenza. Però dicono biasimevole l'intemperanza, e cercano di soggiogare chi li superi per doti del corpo e dell'intelletto, e non potendo alimentare nè appagare le loro passioni, esaltano per viltà la giustizia e la temperanza. „

Queste parole contengono in un modo così completo tutto ciò che poi è divenuto il pensiero nietzschiano, che io, senza ricordare la *morale degli schiavi* del Nietzsche, posso, per veder distrutta la sua teoria, contentarmi delle sole risposte che Socrate fa a Callicle. Le riassumerò nei punti essenziali e in forma di dialogo fra Ariele e Gabriele, aggiun-

gendo una diffusa esposizione di ciò che deve costituire il fondamento psicologico individuale della più profonda, più limpida e più perfetta visione del mondo e della vita.

Gabriele. Sì, è certissimo che tutta la così detta teoria netzschiana è contenuta nelle dottrine dei sofisti greci, ma le affermazioni mie, concordanti con quelle del filosofo tedesco, le ho attinte dal fondo della mia stessa natura. Tu le troverai in germe nel mio primo libro di poesia, nel libro della mia adolescenza.

Ariele. È vero. Ma questo particolare nel presente momento m'interessa poco. Mi sta invece molto a cuore sapere per qual ragione tu sostieni che la maggior sapienza e la pienezza della vita si raggiunge soltanto quando non si reprimano in alcun modo le passioni, anzi quando si metta ogni studio nel favorire il loro sviluppo e nell'alimentare il loro impeto, e che in ciò solo consista la virtù.

Gabriele. Ho detto così, perchè credo fermamente consistere la vera virtù e la

perfetta felicità nel pieno accordo delle azioni umane con gli istinti e coi desiderii, essendo assolutamente necessario ed anche bello e morale che ogni uomo sia quale dev'essere.

Ariele. E se tu vedessi un uomo vivere felicemente senza possedere nè desiderare nessuna delle tante cose che sono indispensabili alla tua esistenza; che cosa penseresti?

Gabriele. Penserei che la sua felicità è simile a quella delle pietre e dei cadaveri.

Ariele. Ma se tutti gli uomini considerassero la vita come tu la consideri, ella sarebbe davvero una cosa terribile. Dice Euripide: *chi sa se la vita non è per noi una morte, e la morte una vita?* Non mi farebbe molta impressione, dice Socrate ironicamente, se questa fosse la verità. Ma tu, amico, sai che la verità è appunto questa, e ch'ella concorda in modo mirabile con tutto ciò che i più grandi filosofi e i più grandi poeti hanno affermato intorno all' essenza della vita.

Dice Pitagora in un frammento del pitagorico Filolao, riprodotto in parte anche da Platone, che le anime sono legate al corpo e sepolte nel corpo, in espiazione delle loro colpe. Finchè l'uomo vive, dice Eraclito, la parte divina del suo essere rimane congiunta alle materie inferiori, dalle quali la morte verrà a liberarla. Empedocle ci annunzia che, secondo un decreto immutabile del fato, i demoni colpevoli d'assassinio o di spergiuro sono banditi durante trenta mila *ore* dal soggiorno dei beati, e condannati a percorrere i penosi sentieri della vita sotto le diverse forme degli esseri mortali. Egli ammette uno stato di suprema felicità, un soggiorno fra gli dèi dal quale, nel suo poema, si finge precipitato in questa caverna che è chiamata la terra; e aggiunge che gli uomini pii ritorneranno presso gli dèi. Poscia, in versi maravigliosi e secondo i suoi stessi ricordi, racconta le sofferenze degli spiriti colpevoli i quali, dispersi in tutte le parti del mondo, non rimangono mai fermi; descrive il dolore

e la disperazione dell'anima entrata nel soggiorno delle avversità e della guerra, della malattia e del mutamento, e che, avvolta di una tunica di carne, σαρκῶν ἀλλογνῶτι περιστέλλουσα χιτῶνι, si trova trapiantata dal regno della vita nel regno della morte.

E, dopo i filosofi, ecco i poeti. Non ti voglio parlare del pessimismo d'Euripide, sul quale ha scritto un bel capitolo il Decharme nel suo libro sul tragico greco. Ma non ricordi le parole che Cassandra dice nell'*Orestèa*, presentendo la morte? E Pindaro, dopo celebrata la gloria di una vittoria, non finisce una sua ode, l'ottava Pitica, dicendo: Σκιᾶς ὄναρ, ἄνθρωποι? E rammenti ciò che dice Teognide nel sesto secolo avanti Cristo, e Sofocle e Bacchilide ripetono quasi parola per parola? " Non esser nati è fra tutte la miglior cosa e non mai vedere i raggi dell'ardente sole; o, nati, passare al più presto le porte d'Averno. „ E l'antichissimo Esiodo non dice che " nulla nell'universo, fra quante cose hanno mo-

vimento e respiro, uguaglia la miseria dell'uomo? „ Ricordi gli Ἔργα καὶ Ἡμέραι?

GABRIELE. È vero, sono innumerevoli i luoghi nei quali gli scrittori antichi parlano della miseria di questa nostra vita; e non basterebbe un mese a citarli tutti; so anzi benissimo quanto sia bestiale la solita opinione del volgo intorno alla spensierata allegrezza e alla serena beatitudine della vita ellenica; e questa è una fra le aberrazioni umane delle quali tu m'hai detto di voler parlare in una parte del tuo libro. Ma intanto rendimi un po' di giustizia: non fui io che ti misi per la buona via, quando a Bologna, nel giorno del concerto wagneriano al quale assistemmo insieme, ti parlai della favoleggiata serenità di Beethoven?

ARIELE. Ricordo bene le tue parole che furono per me simili a un raggio di sole. Ma ora tu m'hai tratto un po' lungi dal tema della nostra discussione, il quale è il seguente: ammesso che la vita sia una somma di miserie e d'amarezze, è cosa giusta ed è cosa saggia dare una

così grande importanza alle passioni e sostenere che l'uomo soltanto che sa favorirle e accrescere il loro sviluppo merita ed ottiene la felicità?

Io temo forte, amico mio, che il tuo *Zarathustra*, più tosto che l'evangelo della serenità e della forza, sia il cattivo e triste annunzio della debolezza, sia la inconsapevole confessione d'un uomo vinto. La forza infatti, e la serenità nelle azioni ha origine unicamente dal dominio di sè, dalla facoltà di reprimere le passioni, dalla possibilità di sopportare il male e di fare il bene. Ora queste condizioni etiche individuali, hanno il loro fondamento in una rapida e profonda intuizione della vita. Quanto più l'intelligenza umana è limpida e potente tanto più è possibile all'uomo fare il bene e vincere il male. Ogni errore e ogni colpa dipendono unicamente da un annebbiamento della intelligenza, e gli uomini semplici come gli uomini grandi operano, nel complesso, rettamente, soltanto, perchè hanno la mente limpida. Ecco perchè

Platone vagheggiava per il governo degli stati la scelta di re filosofi.

Io non capisco ancora bene in qual maniera Federico Nietzsche, profondo conoscitore della filosofia greca, seguace di Eraclito e di Empedocle, abbia poi finito col prestar fede alle teorie dei sofisti, egli che conosceva il mirabile esordio del *Protagora* di Platone, e col ripetere e rinforzare le vane bestemmie di Aristippo e di Teodoro, egli che conosceva il sermone della montagna.

Gabriele. Mi spiacerebbe assai che tu ed io, amici da tanti anni, dovessimo finire col non intenderci. Tu, anima candida e serena, hai pensato mai che la tragedia è l'essenza della mia vita? Quando ho conosciuto l'opera di Federico Nietzsche, sono rimasto quasi indifferente dinanzi ad una teoria che non mi offriva se non alcuni movimenti lirici, in un cerchio di belle imagini; ma ciò che mi ha colpito in Federico Nietzsche è stato il far la conoscenza d'un'anima tragica, affine alla mia, fraterna alla mia anima.

E, da allora, ho sentito la sua povera mano tremante accompagnarmi sino al limitare del teatro, e indicarmi la via, a traverso la fiamma purificatrice che rugge nella violenza del dramma. Ma a lui, che intuiva ciò che la natura insegna per mezzo dell'esperienza, a lui che non era mai disceso nel vortice dell'azione, era serbata la quiete nella follìa; a me invece la natura ha concesso di placare il mio spirito proiettando la mia stessa imagine tormentata e ansiosa, nei libri.

Non m'accusare d'ottimismo contemplativo, e sopra tutto non pensare che, chiamando la voluttà l'essenza della vita, le mie parole abbiano un significato superficiale. Il piacere è la più immediata manifestazione della volontà di vivere, ed è la causa del dolore e della morte.

La mia interpretazione e la mia rappresentazione del piacere sono le sole che possano condurre ad una intuizione tragica del male, le sole che possano condurre a passare a traverso il male come a traverso le fiamme d'un incendio. Sol-

tanto dopo questa combustione, l'uomo sarà degno d'essere tuffato nelle acque di Lète e di bere l'onda d'Eunoè; soltanto dopo aver veduto qual potenza di distruzione contengano le più dolci passioni umane, Claudio Cantelmo potrà ricominciare la sua vita. I miei libri, amico mio, non sono, come crede il volgo, la glorificazione della gioia di vivere, ma servono a mostrare in qual modo l'esperienza del male possa essere feconda per l'artista, servono a mostrare che l'uomo non diventa buono e potente se non a condizione d'essere passato a traverso la debolezza e la colpa, e d'avere acquistato un sentimento tragico della vita.

Ariele. Quasi tutto ciò che mi dici, mi riesce nuovo; pure a me dà un'ebbrezza simile a quella che si prova quando si apprendono le cose presentite e prevedute. Non ricordi quel che mi dicesti in treno, tornando da Bologna, dopo il concerto wagneriano? Mi dicesti che la tua opera complessiva sarebbe stata il poema della educazione umana, per mezzo

dell'errore e della sventura. Ora questo ricordo mi cagiona una grande ebbrezza, non solo per l'importanza della cosa in sè stessa; ma perchè mi fa pensare che io sono stato il primo a paragonare la tua opera all'immortale poema di Goethe. Come il Goethe, tu sei il primo poeta della nuova generazione, che rappresenti l'uomo che vede la vita profondamente, l'uomo che, guidato più in alto, sarebbe eterno. Le forme innumerevoli che appariscono nel mondo del sogno, le anime e le vite che tremano e si dibattono sotto la ferrea mano del fato, i caratteri fiacchi o eroici, colpevoli o senza macchia, apparsi ne' tuoi libri s'aggruppano e convergono verso una mèta che sta ai confini della oscurità e al limitare della luce. Tutti i mutamenti, tutte le torture, tutte le crudeltà, tutte le colpe si concentrano e si trasformano nei tuoi drammi in un finale atto puro.

Come fai tu stesso nella vita, i protagonisti dei tuoi libri, dinanzi allo spettacolo della sventura e della morte, aprono

gli occhi ancora sbigottiti, e li fissano sulla fatalità dell'evento, con attenzione profonda. Fra le cose che passano e che si corrompono o si trasformano, la loro volontà rimane immutata e indomabile e la loro intelligenza più chiara, più audace e più penetrante. Il loro dominio sopra sè stessi e la loro intuizione della vita, divengono più grandi ad ogni catastrofe, ad ogni ferita del destino.

Tu non sei davvero, come pensa il volgo, l'uomo che s'addormenta nel piacere; ma sei lo spirito sempre vigile, reso ansioso da ogni avvenimento, come dalla presenza d'un nuovo mistero. E sei principalmente il dominatore di te stesso. Però ogni sventura ti placa, col recarti qualche ammaestramento inatteso; però lo spettacolo della colpa t'esalta come la rivelazione d'una legge grandiosa e terribile. Ora, queste considerazioni sulle azioni umane sono le sole morali, perchè sono le sole che si oppongano alla moralità comune degli uomini. Pure, quantunque io abbia come te una sicura

fede nel valore educativo della colpa, non vedo nell'uomo colpevole la possibilità della purificazione, se un raggio non discenda dal suo intelletto nel suo cuore. L'annebbiamento prodotto dalla colpa può durare sino alla morte, se non lo disperda la serena luce della conoscenza. Ora questa conoscenza può essere filosofica e può essere pratica, può essere un senso profondo della vanità dell' esistenza e del mistero del mondo e può essere la chiara intuizione della idealità del tempo e dello spazio. Ma se all'uomo comune, all'uomo semplice e incolto basta sentire la vanità delle cose e presentire il mistero per trovare la via della redenzione, il riconoscere la idealità del tempo e dello spazio è la *conditio sine qua non* della genialità umana. In etica essa è il fondamento della sola idea vera di bontà e di giustizia. L'uomo rozzo e ignorante, che un giorno la compassione renderà veggente, va incontro alla morte con l' animo sereno, sapendo che si muore perchè si nasce. E questa sua coscienza tranquilla è pa-

ragonabile alle più grandi intuizioni della filosofia.

Dice il divino Parmenide d'Elèa: "È necessario pensare ed affermare che CIÒ CHE È, È; perchè l'essere è, e il non essere non è: ecco ciò che t'ordino di proclamare. Io ti allontano da quella via di ricerca nella quale i mortali che nulla sanno si smarriscono perplessi. L'impotenza del pensiero vi conduce il loro spirito errabondo; ed essi vanno, sordi e ciechi, stupidi e senza giudizio, credendo che essere e non essere sia la medesima cosa, mentre non è la medesima cosa; e sempre il loro cammino li riconduce allo stesso punto.

Una sola via ha il *logos*, ed è che l'essere sia; in questa troverà prove numerose che l'essere è non generato e imperituro, universale, unico, immobile e senza fine. Non è stato e non sarà mai; è tutto nel presente, uno e continuo. Quale origine infatti potrebbe avere?; donde e in qual senso si sarebbe accresciuto?; da ciò che non è? Questa cosa

io non ti permetto di dire nè di pensare; poichè è inesprimibile e inintelligibile che ciò che è non sia. Quale necessità l'avrebbe costretto prima o poi a nascere cominciando dal nulla? Bisogna invece o che sia o che non sia. Nè la forza della ragione permetterebbe che da ciò che è nascesse qualche altra cosa. In questo modo nè la genesi nè la distruzione gli sono permesse dalla Giustizia, che mai rallenterebbe i vincoli coi quali lo stringe.... Così spariscono la nascita e la morte inesplicabili.... Esso è immobile, chiuso da vincoli indistruttibili, senza principio, senza fine; poichè la nascita e la morte, cacciate lungi dalla certezza del vero, non lo possono toccare; è sempre identico, sempre nel medesimo stato ed esistente per sè stesso. E tale resterà sempre. La potente Necessità lo tiene nelle sue catene.... Il pensiero e l'essere sono una stessa cosa; poichè fuori dell'essere tu non troverai il pensiero. Il suo nome è il *Tutto*, cioè a dire tutto quello che gli uomini credono essere veramente, e tutto quello ch'essi

fanno essere o non essere, mutar di luogo e di colore, nascere e morire. „

Dice Empedocle d'Agrigento: “ Non v'è nascita d'alcuna cosa, non v'è fine per mezzo della morte funesta; v'è solo mescolanza e dissociazione di mescolanza; e ciò dagli uomini è chiamato nascita e morte. È impossibile a cosa alcuna diventare ciò che non è, ed ugualmente che ciò che è s'annienti. L'essere formato da mescolanza, quando alla luce dell'etere appare uomo, animale, pianta, si dice che nasce; quando si decompone si dice che ciò avviene per opera della morte funesta, secondo la consuetudine d'un linguaggio scorretto, alla quale obbedisco anch'io. Ma è follìa o grave mancanza di giudizio credere che quel che prima non è possa poi diventare o che qualche cosa perisca e si distrugga assolutamente. „ Ora se la conoscenza di queste verità può generare una calma perpetua nello spirito dell'uomo saggio, non può offrire se non brevi istanti di consolazione all'artista, il quale è con-

giunto in mille modi alla vita, ch'egli deve rappresentare. La vita può dare la visione della verità, anche per mezzo del dolore; ed è la tua speciale visione di poeta, o amico mio. Anche il dolore adunque può farci penetrare l'essenza della vita, ma non il piacere, come tu poc'anzi hai affermato. Il dolore è la forma generale e immediata di tutti i fenomeni, dal " lugubre vagito „ del bambino che nasce, allo sforzo dei germi vegetali per forare la terra. Il piacere verrà poi, e sarà l'artifizio usato dalla natura per la conservazione della specie. Ma con tutto il prodigioso apparato onde la natura circonda la voluttà, il sapiente sa che " l'uomo è una città di ossa, spalmata di sangue e ricoperta di carne, dove abitano la vecchiezza e la morte „. Però, mentre il desiderio lo spinge potentemente verso il piacere, egli sa anche che, " fra colui che vince migliaia di nemici in battaglia e colui che sa vincere sè stesso, quest'ultimo è il più valoroso „.

Dopo queste due strofe del *Dhamma-*

Pada buddistico, e dopo tutto ciò che t'ho riferito dei filosofi e dei poeti greci intorno alla miseria di questa nostra esistenza umana, quale importanza può ancora avere per te medesimo la preghiera di Claudio Cantelmo alla Bellezza del mondo e la sua lode ai suoi maggiori, “ per le belle ferite che apersero, per i belli incendi che suscitarono, per le belle tazze che vuotarono, per le belle vesti che vestirono, per i bei palafreni che blandirono, per le belle femmine che godettero, per le loro stragi, le loro ebbrezze, le loro magnificenze e le loro lussurie? „; quale importanza e qual significato possono mai avere queste parole, al cospetto della grande poesia e della vera filosofia?

Il dolore, chiamato *volontà* dallo Schopenhauer e *desiderio* da Leonardo, è l'essenza del mondo. Non ricordi il maraviglioso brano riprodotto sul *Codice Atlantico* (f.° 75, 77): “ L'uomo con continui desiderii, sempre con festa aspetta la nuova primavera, sempre i nuovi mesi,

i nuovi anni, parendogli che le desiderate cose venendo sieno troppo tardi, e non s'avvede che desidera la sua disfazione.... Questo desiderio è la *quintessenza*, spirito degli elementi, che trovandosi rinchiuso per l'anima, dallo umano corpo desidera sempre ritornare al suo mandatario. E vo' che sappi che *questo medesimo è nella quintessenza compagna della natura*; e l'uomo è modello del mondo. „

In un altro luogo Leonardo scrive una frase che, se lo Schopenhauer avesse conosciuta, avrebbe formato la sua gioia: " Dov'è maggior ponderosità, ivi è maggior desiderio. „ E in un altro frammento egli scrive queste parole rivelatrici: " Il dolore ed il moto sono uniti strettamente. „ Scoperto che la volontà è dolore, che il desiderio è dolore, che il moto è dolore, il filosofo e l'artista non possono rituffarsi nei vortici dell'esistenza, spensieratamente. Essi hanno veduto oramai qualche cosa di cui la natura nasconde l'aspetto agli occhi ottenebrati della moltitudine. Però il motto dell' uomo fatto veggente

dal dolore o da una singolar potenza dell'intelletto sarà quello di Giordano Bruno: *in tristitia hilaris, in hilaritate tristis.* È dunque necessario che Claudio Cantelmo, dopo trascorsa la sua vana esistenza, ricominci a vivere, e riveda il sole, le piante, le rupi, gli uomini, con altri occhi.

Ma di ciò parleremo un'altra volta, anche perchè io so che tu hai, su quest'argomento, molte cose nuove da significarmi. Intanto, addio.

Seguitando questa rapida rassegna degli errori che ancora nascondono agli uomini il viso dell'arte, passiamo agli *idola theatri,* cioè a dire a quelle allucinazioni del giudizio e dell'opinione cagionate da dogmi e da teorie ai quali gli uomini sono abituati a prestar fede, vere opere teatrali " destinate, come dice Bacone, a fare effetto e a piacere agli spettatori come le opere dei poeti, composte più artisticamente e più dilettevoli delle semplici narrazioni storiche, e fatte in modo

da rappresentare le cose tali quali si vorrebbe che fossero „.

L'intelletto nella maggior parte degli uomini, è egoista, è pigro, ed è vile. Quando alcune idee gli piacciono e la folla le accoglie, egli si attacca ad esse con ostinazione, e le cose del mondo e della vita giudica alla stregua di queste idee.

Per quanto gli si mostri ogni giorno una certa quantità di fatti che contradicono le sue opinioni, non è possibile fargli mutar pensiero. Un denso velo sembra disceso innanzi alla intelligenza umana, e l'uomo considera come sacre le sue prime convinzioni, i primi ammaestramenti da lui ricevuti e le prime massime da lui formulate. O se talvolta il velo si squarci ed egli senta e traveda la possibilità d'una fede più alta e più pura di quella da lui accolta nel suo spirito, con un lieve sforzo e con poche distinzioni sofistiche, egli allontana le imagini tentatrici, cercando di non vedere, affascinato da un senso di pigrizia, che gli vieta la fe-

licità di purificare e di rinvigorire l'attività del suo pensiero e di rifare la sua vita. O pure egli è vile; e però se nel suo intelletto nasce un' intuizione che sembri sorgere ostilmente sulle cose cui crede la moltitudine, egli la soffoca o la respinge, spinto da un invincibile sentimento di paura.

È cosa naturale che colui il quale crede alla verità in sè e per sè, e la cerca sempre a traverso a tutte le insidie della vita, non può in alcun modo far fortuna nel mondo. Io non voglio parlare di pregiudizii filosofici, contro i quali Bacone ha scritto così eloquentemente. Voglio soltanto esporre e poi combattere alcune affermazioni relative all'arte, alle quali, a causa della ignoranza, della indolenza, e della viltà umana, non ancora lo spirito e la cultura moderna sono riusciti a ribellarsi.

Uno di questi pregiudizii, o, per dir meglio, una di queste aberrazioni si riferisce all'arte greca. Quasi tutti coloro

che sfiorano per diletto o per ostentar dottrina gli argomenti più gravi e più complessi dell'indagine umana, quasi tutti coloro che scrivono sui giornali ebdomadarii di letteratura, sono abituati ad affermare che l'arte ellenica è serena e quasi impassibile nella scultura, e che nella poesia esalta la gioia dell'esistenza, e canta la voluttà e celebra la forza. Parlare in questo modo del popolo che ha creato la tragedia, significa pronunziare un giudizio d'una così stupida superficialità da non meritar la pena d'una confutazione. Un'altra è la cosa che oggi mi sembra opportuno trattare, a proposito della Grecia; ed è appunto la tragedia non come rappresentazione del dominio del fato sulla vita, ma come opera d'arte. Come opera d'arte la tragedia antica è ancora in gran parte un mistero per molti dotti, ed è interamente ignota alla moltitudine; ma il filosofo o chi ha l'anima di filosofo e la visione di poeta, può dall'esame di tutti i tragici e dalle recenti scoperte musicali intuire ciò che

costituisce il segreto della sua bellezza e l'essenza della sua vita.

Secondo il bellissimo schema estetico del Westphal, le sei arti antiche: architettura, scultura, pittura, poesia, musica, danza, si aggruppano in due triadi parallele; la prima compresa sotto la denominazione di arti *apotelestiche*, la seconda di arti *musiche* o pratiche. Arti apotelestiche sono quelle di cui le opere escono compiute dalle mani dell'artefice (architettura, pittura, scultura). Le opere poetiche e musicali e la corestica (danza) hanno invece bisogno, per essere conosciute, d'un artista che le interpreti e le compia. Però gli antichi le chiamavano pratiche, cioè a dire realizzate da un'azione.

Nella materia di ciascuna arte la bellezza si manifesta sotto due aspetti fondamentali: allo stato di riposo e con i suoi elementi posti l'uno accanto all'altro nello spazio (arti apotelestiche); e allo stato di movimento, cioè a dire mediante la successione dei suoi elementi nel tempo (arti pratiche o musiche).

Nelle arti apotelestiche lo spazio è sottoposto alla simmetria; nelle arti musiche il tempo è sottoposto al ritmo. La simmetria nelle arti plastiche e il ritmo nelle arti pratiche sono i due elementi essenziali dell'opera artistica dei greci.

Nel ritmo le tre arti musiche si fondono in un'arte sola. “ Le materie atte ad accogliere il ritmo (suono, parola, gesto), dice il filosofo tarantino Aristosseno, prendono diverse forme ritmiche, non in virtù della loro natura intima, ma a causa delle proprietà inerenti al ritmo. Così in un solo testo poetico diviso in tempi ritmici diversi, si avranno alcune varietà provenienti dalla natura del ritmo stesso. „ Il che vuol dire che le parole i suoni e i movimenti del corpo non hanno in sè e per sè nulla di comune col ritmo, il quale è loro dato dall'artista. “ Le materie ritmiche dividono il tempo ciascuna per mezzo dei suoi elementi proprii: la parola o dizione, la successione melodica e i movimenti del corpo. Nella dizione le divisioni del tempo sono segnate dalle diverse parti che la

compongono: lettere, sillabe, parole, periodi. Nel *melos* queste divisioni sono indicate dai suoni, dagli intervalli e dai sistemi; nei movimenti del corpo sono espresse dai tempi della danza, dai gesti e dagli atteggiamenti. „

Il periodo ritmico nella poesia si divide in gruppi simmetrici di cui le parti sono sottoposte a leggi di gradazione analoghe a quelle che governano la disposizione dei tempi entro quelle parti medesime. Questi gruppi o membri ritmici sono chiamati κῶλα da Aristosseno.

Il membro ritmico, nella teoria aristossenica, è considerato come una *battuta composta*. Ora una battuta isolata si chiama *monopodia*, due battute riunite in un sol membro, una *dipodia;* tre, una *tripodia;* quattro, una *tetrapodia;* cinque, una *pentapodia;* sei, una *esapodia*.

“ La facoltà di realizzare il ritmo, dice Aristide Quintiliano, si chiama *ritmopèa*, la quale ha le stesse suddivisioni della melopèa, cioè a dire la *scelta*, per la quale noi sappiamo quale specie di ritmo deve

essere adoperato; *l' applicazione* per la quale facciamo corrispondere le parti della battuta adoperando in modo conveniente le diverse durate ritmiche; la *mescolanza*, che ci impara l'arte d'intrecciare i ritmi. „

Non posso seguire le antiche teorie musicali nello svolgimento di queste tre parti della ritmopèa, per non allontanarmi dal mio scopo di dare brevemente e rapidamente un'idea vivace della tragedia antica, considerata nella unità dei tre elementi che la costituiscono.

Una delle parti più importanti delle arti musiche è la *metrica*, la quale, come dice benissimo il Gevaert, " a pour objet de réaliser les formes du rythme à l'aide des éléments constitutifs d' un idiome donné „.

" Le rythme, aggiunge il grande storico della musica antica, n'est ni grec, ni barbare, il est le même pour tout le genre humain; la métrique, au contraire, varie avec la langue et avec l'époque: il y a une métrique grecque, une métrique allemande, une métrique française, la mé-

trique du latin littéraire n'est pas celle des hymnographes du moyen âge. Cette branche de l'art poetique est plus ou moins parfaite chez les divers peuples, en raison du degré de perfection plastique de la langue qu'ils parlent. Il résulte de ce qui vient d'être dit qu'on ne saurait pénétrer les formes musicales des chants antiques, sans posséder des notions suffisantes sur le mécanisme de la versification grecque. „

A traverso il caos delle dottrine metriche che l'antichità ci ha tramandate, pareva quasi impossibile che potessero uscirne gli elementi per una ricostruzione dei ritmi della tragedia antica. E pure a principio del nostro secolo, il filosofo tedesco Hermann, avuta una chiara intuizione della vanità e vacuità della dottrina tradizionale, la quale, essendo separata dalla conoscenza del ritmo, si riduceva ad una puerile enumerazione di lunghe e di brevi, aprì la via alle ricerche successive del Boekh, il quale fu il primo a capire l'impossibilità di ini-

ziare un rinnovamento degli studi metrici, senza avere per fondamento una conoscenza profonda della ritmica di Aristosseno. Più tardi il Rossbach e il Westphal compirono questo rinnovellamento dello studio della metrica antica, e l'opera dello Schmidt dette alle loro ricerche una base incrollabile.

Il ritmo nella poesia è fondato sulla *quantità*, cioè a dire sulla lunghezza o sulla brevità della vocale che determina principalmente la durata della sillaba, ossia il tempo impiegato nel pronunziarla; ed è destinato ad esprimere i sentimenti dell'anima e le tempeste della passione, evocando nella imaginazione dello spettatore i movimenti che li accompagnano. Riassumerò, dal Gevaert, l'*ethos* o carattere di alcuni fra i principali ritmi o tipi metrici.

Fra i ritmi binarii il *dáttilo*, il metro della poesia epica, ha un *ethos* severo e grandioso. Esso accompagna l'incedere degli déi, invoca l'imagine di un passato lontano ed arcano e proclama i de-

creti inflessibili del destino. (Coro dei vecchi nell'*Agamennone* di Eschilo). L'*anapesto*, per la molteplicità dei suoi accenti ha un *ethos* attivo, risoluto, marziale. (*Spartiatarum procedit agmen ad tibiam, nec adhibetur ulla sine anapestis pedibus hortatio.* Cicerone–Tusculane). Il *giambo* è, fra tutti i metrici, secondo Aristotele, quello che più spesso colpisce i nostri orecchi nei discorsi giornalieri. Pieno d'impeto e di vena mordace, è adoperato per esprimere lo scherno, l'invettiva e per descrivere le manifestazioni d'una rumorosa allegrezza (processioni dionisiache, canti d'imeneo).

Il metro ternario s'accompagna ai movimenti della danza tragica (la grave emméleia), e serve ad esprimere il più alto *pathos*. Il ritmo *docmiaco* occupa il primo posto nell'espressione del dolore, della disperazione e di tutti gli stati violenti dell'animo.

Dovrei parlare qui delle forme metriche dei membri che compongono il verso tragico e d' infinite altre cose, ma non

mi pare questo il luogo per fare una lunga dissertazione sulla metrica antica. Mi lusingo d' essere riuscito, con pochi esempi, a dare un' idea dei ricchi e potenti mezzi di cui disponevano i greci, per esprimere nella poesia i sentimenti e le passioni dell'animo.

Ed ora cerchiamo di penetrare più profondamente nel cuore della tragedia antica.

Gli elementi del ritmo sinora enumerati servono a formare i *periodi*, cioè a dire le idee melodiche con un senso musicale determinato. I periodi entrano alla loro volta in organismi più vasti, — strofe, sistemi, *commata*, i quali costituiscono nella loro unità la intera composizione poetica.

La scoperta della struttura del periodo musicale nelle poesie liriche e corali del tempo di Pericle, è uno dei maggiori e meno conosciuti titoli di gloria della seconda metà di questo secolo. I resultati ottenuti da questo nuovo ramo della scienza filologica e musicale, ci rende possi-

bile fare un gran passo verso il mistero della musica greca, “ car la forme métrique, dice il Gevaert, des poésies musicales, toujours nette et plastique chez les anciens, laisse souvent entrevoir, comme à travers une eau limpide, la succession mélodique à laquelle elle fut primitivement appliquée. „

Obbedendo ad un felice istinto della razza, i greci, con la struttura ritmica dei periodi e delle strofe dei cori tragici, crearono il più perfetto edifizio di bellezza che si possa imaginare. Il periodo della grande lirica greca è un organismo nel quale l'elemento musicale e l'elemento ritmico si compenetrano secondo alcune leggi che riassumeremo per coloro che avranno la nobile curiosità di conoscerle.

La correlazione ritmica dei membri componenti i periodi risulta di una doppia simmetria: nell'estensione e nella struttura interiore. Tolti alcuni casi ben definiti, *ogni ritmo deve avere il suo ritmo corrispondente;* ogni membro d'un periodo musicale è appaiato ad un altro membro

che gli fa o da complemento o da antitesi. Questa disposizione simmetrica dei membri nel periodo si chiama *euritmia*. I principi che regolano l'euritmia, e secondo i quali si succedono i membri nel periodo musicale sono: la ripetizione, l' incrociamento e l' inversione. La scoperta di questi principii è stato il punto di partenza per ricostruire la parte lirica della tragedia antica. Ed ora sarebbe necessario che io recassi molti esempii per chiarire le cose fin qui enunciate; ma il presente libro non è di metrica nè di musica, e agli intelligenti e ai volonterosi basta accennare un profondo e fecondo argomento di studio, perchè essi poi da sè pensino ad acquistarne una conoscenza completa, con l'aiuto di libri speciali.

Passiamo, sempre con la consueta rapidità, alle *strofe*, cioè a dire all'aggruppamento simmetrico di più versi. Qui siamo dinanzi alla forma corale per eccellenza, destinata a rivestire il più fulgido sogno di bellezza che l'anima umana abbia mai contemplato.

La forma strofica è la manifestazione d'una legge comune alla musica e alla architettura: la legge di ripetizione. Per essa, le strofe che nel poema si corrispondevano, erano cantate con la stessa melodia e accompagnate dai medesimi atteggiamenti; la qual cosa serviva a rinforzare l'espressione poetica e a rendere più intenso il suo effetto sul sentimento degli spettatori. La disposizione strofica si presenta fin dall'*Iliade*, e ne abbiamo un esempio evidente nella maravigliosa lamentazione intonata alternativamente da Andromaca, da Ecuba e da Elena sul corpo di Ettore, vero *threnos* intercalato da Omero nel racconto dei funerali dell'Eroe:

" Allorchè ebbero trasportato la spoglia mortale nel palazzo, la deposero sopra un letto regale. Intorno furono schierati i cantori, perchè intonassero il *threnos;* ed essi si misero a sospirare la cantilena lamentevole, accompagnati da gemiti delle donne.

Per la prima Andromaca dalle bianche

braccia interruppe il canto degli uomini e cominciò la lamentazione, tenendo fra le mani il capo d'Ettore: O mio sposo, tu perdesti la vita nel fiore degli anni, e mi lasci vedova in questo palazzo col figlio, ancora bambino, che noi generammo.... — Così disse piangendo; e le donne si misero a gemere.

Allora anche Ecuba cominciò il suo lamento, in questo modo: Ettore! fra tutti i miei figli il più amato! certamente tu eri caro agli Dei, poichè anche nel momento fatale della morte essi hanno avuto cura di te.... — Così disse piangendo; e suscitò un pianto senza fine.

Elena finalmente, per la terza, intonò la lamentazione dicendo: Ettore! o tra i fratelli del mio sposo, il più diletto; io sono ora la compagna del divino Alessandro che m'ha condotta a Troia! Perchè non sono morta prima?... Così disse piangendo; e la folla immensa si mise a singhiozzare. „

È questa una maravigliosa creazione musicale, disposta e armonizzata nella gradazione e nella forma d'un vero cre-

scendo, che, dal primo canto degli *aedi*, passa a traverso la forma dialogata del *threnos*, finchè tutto il popolo s' unisce ai gemiti dei cantori e delle donne.

In queste strofe non si parla nè di musica propriamente detta nè di orchestica. Il canto corale accompagnato dalla danza (κορικὴ ποίητις) è, dice il Gevaert, " un fiore delicato e luminoso che non poteva germogliare, crescere e dischiudersi se non in una società presso la quale l'amore per la vita in comune, per le feste pubbliche e per le solennità religiose si congiungeva a un' alta idea della dignità dell'arte. Avere in onore il canto e la danza, non consisteva per lo Spartano e per l'Ateniese nel godere oziosamente di queste arti, alla maniera dei barbari dell'Asia che si facevano fare la musica dagli istrioni e dagli schiavi; le poesie destinate a celebrare la gloria degli déi, a descrivere le gesta degli eroi e le virtù degli avi, erano insegnate alla gioventù nelle scuole; i canti e i movimenti che ad esse si univano, erano

eseguiti in pubblico dalla parte più eletta della nazione, da liberi cittadini, iniziati dalla fanciullezza al culto dell'arte e educati a tutte le nobili attività dello spirito. „

La *strofa*, nata da una specie di marcia sacra intorno all'ara, durante la celebrazione dei sacrifizii, è la forma caratteristica di tutte le composizioni orchestiche, le quali sono la parte culminante del dramma antico. Le strofe erano cantate nell'*orchestra* dai *corèuti*, mentre per un momento l'azione era sospesa, e le loro parole, come la musica e la danza che le accompagnavano, servivano a rinforzare la situazione tragica, nella stessa guisa che il rombo del tuono è ripercosso e moltiplicato dall'eco delle montagne.

Oltre a questa parte lirico-orchestica c'era, nella tragedia greca, una parte *scenica* costituita dai discorsi e dai dialoghi fra i personaggi, ai quali il coro partecipava per mezzo del corifeo; ed ora declamata semplicemente, ora parlata con un accompagnamento musicale. Oltre di

che si avevano i canti scenici i quali ora si componevano interamente di versi melici ed ora di versi in cui, fra le parti cantate, si mescolavano parti semplicemente declamate. Ma io non posso nè voglio entrare in più minuti particolari. Chi volesse acquistare una conoscenza completa dell'argomento, legga almeno l'opera monumentale del Gevaert, per la parte musicale, e il bel libro del Masqueray per la parte metrica.

Con quali armonie i greci cantavano le strofe dei cori tragici?

Aristosseno distingue, nella musica greca, sette scale modali costituenti tanti tipi melodici distinti, comprese in una scala comune di quindici suoni. Queste sette scale modali sono le sette armonie elleniche adoperate nei canti delle principali razze della Grecia e dei due popoli dell'Asia Minore. E sono: *il modo dorico, il modo eolio, il modo iastio, il modo frigio, il lidio, l'ipolidio, il mixolidio.*

Il dorico, dal *pathos* calmo e austero,

appare in tutta la musica greca e predomina nel coro lirico e drammatico. Lo eolio, il modo d'Alceo e di Saffo, partecipa del carattere grandioso dell'armonia dorica e se ne distingue per un maggior movimento. L'iastio, è impetuoso ed energico; il frigio è entusiastico e ditirambico; il lidio, dolce e voluttuoso; il mixolidio è il modo quasi esclusivamente adoperato per i cori tragici.

Le sette melodie vocali, i soli monumenti musicali che l'antichità ci ha tramandati, i due canti del tempo degli Antonini, un inno *a Helios*, un inno *alla Musa*, il frammento del coro dell'*Oreste* d'Euripide, i frammenti dei due inni delfici di Pindaro, servono a dimostrare il predominio dell'armonia dorica nei canti della musica antica. Cinque fra questi canti appartengono al modo dorico, che Aristotile chiama l' " armonia „ propriamente detta.

Ed ora parliamo brevemente della danza, cioe a dire del coronamento dell'edifizio musicale della tragedia greca. Dice il

Gevaert che, nella sua origine primitiva, la strofa “ è una cornice destinata ad essere riempita da una serie bene ordinata di movimenti corporei, formanti una specie di quadro animato, al quale la melodia comunica la pienezza della vita „. Come lo spirito antico non riusciva a concepire la scultura e la pittura separate dall'architettura, così non riusciva a scindere la musica dalla poesia e dalla danza. La danza serviva a rendere visibile la bellezza dell'organismo ritmico del coro tragico, serviva ad innalzare la parola e il canto ad una suprema forma d'espressione. Essa era l'espressione della parte essenziale dello spirito ellenico, per il quale le statue degli artisti primitivi sono reminiscenze dell'antica orchestica, e la parola *danzare* (χορεύειν) significa *celebrare*. La danza infatti è la celebrazione del culto estetico perfetto, è l'ultima parola che il genio antico ha pronunziata per esprimere la sovrumana sua aspirazione di bellezza e di vita.

Come appare chiaramente, la divina

orchestica antica non ha nessuna somiglianza neppure lontanissima con l'ignobile ballo moderno, stupida e ridicola convenzione fatta per solleticare gli istinti bestiali della moltitudine, per la quale il teatro oggi non ha più alcun significato ideale. L'antica orchestica, secondo Plutarco, risulta di tre parti: il *movimento*, l'*atteggiamento* e il *gesto*. Il movimento traduce un sentimento o una passione dell'animo, un'azione o una forza; l'atteggiamento imita una forma o una imagine; il gesto serve a indicare le cose allo spettatore. L'effetto di queste danze in coro risultava dalla perfetta simultaneità dei movimenti del corpo, accordati con le parole della poesia e con le note del canto, in una potente e maravigliosa unità d'espressione.

Apollo e Dionysos, secondo la felice intuizione del Nietzsche, sono i due poli dell'anima greca. Apollo è il dio sereno, il dominatore delle forze ricche della natura, il legislatore degli uomini; Diony-

sos invece è il tormentatore degli spiriti, l'eccitatore delle passioni, il generatore e il distruggitore delle esistenze; egli è la personificazione del mutamento, dello sconvolgimento e del dissolvimento. Il poeta apollineo è uno specchio limpido delle cose, le quali egli contempla nella loro assoluta obbiettività; il poeta dionisiaco invece non è più uno spettatore sereno, ma è un attore. Appena gli si presenta lo spettacolo del turbine, appena la natura lo chiama, egli non si ferma ad ascoltare la sua voce, ma corre freneticamente al suo invito e si perde nella tempesta delle cose. " In ciò, scrive il Nietzsche nel suo libro sulla *Natività della Tragedia*, il ditirambo si distingue da ogni altro canto corale. Le giovinette che vanno in processione al Tempio d' Apollo e hanno un ramo di lauro in mano e cantano un *parthenion*, rimangono ciò ch'esse sono e serbano il loro nome di famiglia; il coro degli iniziati che canta e danza il ditirambo è invece un gruppo d' uomini trasformati, di cui

ciascuno ha dimenticato la sua origine e la sua qualità; sono i seguaci di Dionysos, e vivono fuori del tempo e fuori d'ogni legge sociale. Ai loro medesimi occhi essi hanno preso la forma di Satiri, e come tali sono i compagni del loro dio. „ Da questi cori è nata, come tutti sanno, la tragedia. Ed ora, per chiudere con un esempio questa oramai troppo lunga digressione sulla tragedia antica, fermiamoci ad esaminare brevemente alcuni punti dell'*Orestéa* di Eschilo.

Non è possibile imaginare una composizione più grandiosa di questa trilogia, un insieme chiuso in una linea più semplice e più perfetta, più compatto e direi quasi granitico, se non pensando al Partenone, là sulla vetta dell'Aeropoli ateniese. Dalle parole e dal canto dei primi cori, sino alla gioia sinistra di Clitennestra per il ritorno del trionfatore, si sente che Agamennone è penetrato nel cerchio della vendetta e nel regno della morte. Dopo l'episodio della porpora, riflesso di una imminente visione

di sangue, una breve calma si forma intorno al silenzio cupo di Cassandra, una calma interrotta dalle rapide esortazioni nel coro. Ma, improvvisamente, e con un impeto sublime e terribile, la sacerdotessa prorompe, invocando ad alte grida Apollo. E l'invocazione, interrotta da gemiti, da minaccie, da esclamazioni d'orrore e di terrore, continua con un crescendo angoscioso, sino alla rappresentazione lucidissima del delitto imminente. Le parole frenetiche della veggente, sono la voce stessa della tragedia, la sua voce umana e profetica, sôrta ad un tratto in mezzo all'addensarsi del fato tragico, sono le parole che annunziano il delitto e la vendetta, e che esprimeranno in fine un triste e profondo giudizio sull'esistenza umana: “Oh destino degli uomini!, un'ombra fa dileguare la felicità, un colpo di spugna cancella la traccia della sventura. Questo è davvero un destino che mi stringe di pietà, più della mia stessa sorte.„

Così giudicavano i greci la vita. Non

c'è massima, dice il Patin, " d'une portée plus générale, plus appropriée à tout ce théâtre, *dont elle résume la moralité*, auquel elle pourrait servir d'épigraphe, que celle qui termine le rôle de Cassandre „. Ora, se per i greci, la poesia rappresenta tutta la sapienza umana, e la tragedia sta sulla cima più elevata della poesia, è forza concludere che quel giudizio nel quale concordano Sofocle ed Euripide e nel mondo moderno Sakespeare, sia il più vero e il più profondo che l'intelletto abbia mai pronunziato sull'esistenza umana. Ma torneremo su questo argomento.

Dopo quelle parole Cassandra entra nel palazzo e va verso la morte. Segue il canto selvaggio del coro mentre si compie il delitto e poi il canto dialogato nel quale Clitennestra, diritta innanzi al cadavere di Agamennone, risponde alla maledizione dei vecchi d'Argo dicendo che in lei s'è incarnato l'antico vendicatore del banchetto d'Atreo, ch'ella è la madre che ha colpito il carnefice d'Ifigenia.

E la prima parte della trilogia finisce poco dopo, in mezzo al tumulto e allo spavento.

Nelle *Coefore*, dopo avvenuto il riconoscimento di Elettra e Oreste sulla tomba d'Agamennone, comincia il gran *threnos* fra i due personaggi e il coro, pagina veramente meravigliosa per la grandiosità del sentimento tragico e per la potenza dell'espressione. Le strofe che la compongono vi sono disposte e intrecciate con tale perfezione euritmica, da formare un insieme d'una bellezza e ricchezza musicale che si manifesta anche agli occhi dei profani.

Il coro comincia con le parole: “ Ed ora auguste dee della fatalità „ e si svolge a traverso le parti semplicemente declamate da Oreste e da Elettra, con tre sistemi di anapesti, sino alle parole del corifeo: “ o voi felici che regnate sotterra. „

Dopo la terribile preghiera del coro alle deità sotterranee, la catastrofe precipita. Appena fissato il disegno della vendetta, Oreste va a picchiare alla porta

del palazzo degli Atridi, e con lui entra nuovamente la morte. Poco dopo ha luogo la scena rapida e sublime che finisce con la morte di Clitennestra; una scena, dice lo Schlegel, “ nella quale Eschilo scopre la testa di Medusa dinanzi agli spettatori atterriti „.

Appena uccisa la madre, ad Oreste appariscono “ i cani vendicatori, le nere Gorgoni, col capo circondato dai grovigli di serpi innumerevoli „.

Nella prima parte dell'*Orestèa* è rappresentato il destino tragico degli Atridi, in una azione dominata dalla figura di Cassandra, cioè dal presentimento dei futuri mali; nelle *Coefore* è espressa l'idea della vendetta, con una azione rapidissima, chiusa nel sentimento del presente; nelle *Eumenidi* domina l'espiazione, e nel dramma proietta la sua ombra il passato. Però il vero protagonista di questa terza parte è, secondo il mio giudizio, l'ombra di Clitennestra.

Come è evidente, io non racconto la tragica vicenda dei fatti, ma parlo sol-

tanto a chi conosce profondamente la trilogia. Però mi fermo alle sole cose sulle quali credo opportuno richiamar l'attenzione del lettore consapevole.

Ecco la scena nel tempio di Minerva, ove Oreste s'è rifugiato. Egli sta in ginocchio e abbraccia la statua della Dea. Le Furie entrano improvvisamente a due, a tre, e poi in folla, vestite di nero, con grandi ali nere alle spalle, anguicrinite; entrano correndo a balzi. urlando, esalando fiamme col respiro; e si disperdono per la scena, in una ricerca ansiosa.

" Eccolo prostrato dalla stanchezza. Eccolo; egli abbraccia la statua della Dea immortale. Chiede che il suo delitto sia giudicato. No, no; il suo delitto è stato giudicato; il sangue materno non si riscatta: ciò che la terra ha bevuto, la terra non può rendere. Tu devi dare sangue per sangue; tu devi offrire il tuo corpo ancora vivo alla mia sete, tu devi farmi dissetare con lunghi sorsi nella rossa e amara bevanda. Poi, consumato da una

lenta morte, ti trascinerò nei regni sotterranei, dove subirai il castigo dei parricidi. „

Così comincia questa scena, nella quale gradatamente il terrore giunge fino al delirio.

“ Tu devi morire „ continua il coro, “ abbandonato da tutti, ombra estenuata, pastura delle Furie. Tu non risponderai più, tu non potrai più parlare; poichè sei la vittima da me aspettata e a me offerta. Ancor vivo tu servirai al mio banchetto. Non sarai sgozzato all'altare, ma udirai fra poco l'inno che t'incatena a me, per sempre. Formiamo, formiamo un coro; diamo principio al canto spaventoso, e diciamo qual sorte i nostri decreti preparino agli uomini.

“ O madre che m'hai generato per la punizione dei morti e dei vivi, o Notte, mia madre, ascoltami! Il figlio di Latona mi contende gli onori e mi toglie una preda.

“ Questo canto è per la mia vittima: è la follia, è la vertigine, è la dispera-

zione; è l'inno delle Furie, che incatena le anime; è l'inno senza lira, di cui il veleno consuma i mortali.

“ La Parca inesorabile ha per sempre fissato il mio destino, ogni insensato mortale che ha compiuto un delitto è da me inseguito sino all'inferno, e, morto, io l'inseguo ancora.

“ Questo canto è per la mia vittima; è la follia, è la vertigine, è la disperazione; è l' inno delle Furie che incatena le anime; è l' inno senza lira, di cui il veleno consuma i mortali. „

Ma Minerva interviene, si aduna l'areopago e Oreste è assolto. Ed ecco, dopo la meravigliosa *parados* di cui ho riprodotto alcune strofe, lo *stasimon* in cui le divinità offese esprimono il loro dolore e la loro indignazione. Vedendosi sfuggire la preda, le antiche dee maledicono le nuove divinità dell'Olimpo. Ma le parole calme e persuasive di Minerva riescono a placarle a poco a poco. Alle imprecazioni delle Eumenidi, espresse in ritmi quinarii e ternarii rapidi e agitati, Minerva oppone

le sue risposte in trimetri, il ritmo del sereno ragionamento.

Ed ecco che alla fine le divinità offese e frementi si calmano, ecco a poco a poco subentrare ai ritmi violenti i binarii.

A questo punto entrano in iscena le sacerdotesse di Minerva per condurre le Erinni divenute Eumenidi, nel tempio sotterraneo che la città di Atene ha loro consacrato. La processione, al chiarore delle fiaccole, sfila solennemente cantando:

Βᾶτε δόμῳ, μεγάλαι φιλότιμοι....

" Entrate nella vostra dimora, o potenti e venerate figlie della Notte, o caste dee; il pio corteo vi segue. Discendete nell'antica dimora sotterranea che i nostri voti e i nostri sacrifici onoreranno. Siateci propizie. E voi, popolo, applaudite! Propizie e benevolenti venite, auguste dee, alla luce delle fiaccole, mentre noi cantiamo accompagnando il vostro cammino. Le libazioni non vi mancheranno mai; la luce delle fiamme votive splenderà sempre nel vostro tempio. Giove, il dio

che vede tutto, e il Destino, saranno sempre propizi ai cittadini di Pallade. Cantiamo, cantiamo degli inni! „

Quale conseguenza trarremo da questa digressione sul dramma antico?

Pur troppo la felice età ellenica non può ritornare e la bella armonia della musica, della poesia e della danza non si potrà mai più ricomporre. Quanto più allora l'intelletto era sintetico, tanto più oggi è isolato nell'analisi; e la sua attività, che i greci spendevano quasi esclusivamente per l'arte, oggi si esercita a dividere e a suddividere in mille rami il gran tronco del sapere umano. Siamo dunque assai lontani dai tempi nei quali la poesia era considerata come la maggior altezza a cui potesse giungere il nostro spirito. Oggi la poesia, e l'arte in generale, è considerata come un giuoco, come un piacevole artifizio creato da alcuni uomini creduti di poco giudizio, per dare qualche non faticosa occupazione alla gente ricca ed oziosa.

Le condizioni di civiltà, di cultura e

di intelligenza che hanno creato questa maniera di considerare l'arte, hanno fatto sì che il teatro perdesse ogni significazione. Oggi infatti il teatro in generale è una lega di attori mediocri e di autori nulli contro ogni manifestazione dell'ingegno, contro ogni tentativo di ricongiungere la incerta attività artistica odierna alla grande poesia antica. Il pubblico di tutte le sere e la folla che qualche volta gremisce i brutti teatri moderni, nella loro completa ignoranza, credono arte le composizioni cinematografe della presente comedia italiana. Ma c'è il modo di risvegliare il profondo e delicato spirito della folla....

Tutto adunque è da rifare nel teatro; ed è necessario cominciar dalle mura dell'edifizio, che oggi è troppo ignobile per accogliere i suoni e le imagini della poesia. Poesia, anche se non vestita della forma del verso, dev'essere il dramma; se no, il parlare dal palcoscenico alla moltitudine sarebbe un fatto senza scopo e senza significato.

Ora, per rifare il teatro, per creare il teatro moderno, è necessario conoscere profondamente il teatro antico; non per imitarlo, cosa impossibile e assurda, ma per aver dall'antica tragedia, l'intuizione e la nozione di ciò che in arte è stato e sarà sempre lo spirito e l'essenza del dramma. Non conoscere il teatro greco, significa, per uno scrittore, essere nell'impossibilità di camminare per la sua via e di raggiungere la mèta desiderata, e per la folla la possibilità di considerare come un capolavoro il più stupido zibaldone del più volgare mestierante.

Nell'infinito e confuso rumore della folla umana i greci sentirono distinta e potente la nota dominatrice della passione, accompagnata dal rombo della morte, e l'estrassero e la portarono a regnare nella musica dei cori tragici. Dinanzi allo spettacolo delle cose naturali nessun altro popolo ebbe mai visioni così limpide e così profonde. Chi non ricorda i cori d'Aristofane, specialmente il coro dattilico delle *Nubi?* " Nubi eterne, dal seno del

risuonante Océano vostro padre, innalziamoci in forma di vapori leggieri sulle cime delle verdi foreste.... „

Uno dei poeti che collaborarono alla creazione del coro tragico (non ne ricordo il nome) si vantava di conoscere nel modo più completo e più perfetto il canto di tutti gli uccelli. Andare verso gli antichi significa adunque ritrovare le più pure e più profonde aspirazioni nate nello spirito dei poeti dal vivente aspetto delle cose, significa avvicinarsi alla natura, togliendo gli ostacoli che la falsa scienza e la falsa arte hanno messi fra noi e la madre di tutte le creature.

Gabriele d'Annunzio è il solo poeta della nuova generazione che ha veduto il tesoro che gli elleni ci hanno tramandato con le opere del loro teatro, il solo che ha sentito il dovere e la necessità di parlare alla folla col linguaggio della poesia. Mentre la maggior parte dei giovani scrittori, corrotti dalla falsa arte, ancora pensano che il più alto grado della potenza drammatica si raggiunga ripro-

ducendo fedelmente le scene, i dialoghi, le parole, i movimenti della esistenza quotidiana, egli ha proclamato la necessità dell'invenzione, ha mostrato che l'opera drammatica non può sussistere se non a patto di sfrondare le vane apparenze e di cogliere il fiore della vita. Creando in un solo personaggio una concentrazione di vita tale da trascendere la potenza individuale, egli ha proiettato sulla scena del nuovo dramma un riflesso del coro antico; componendo i gruppi, i movimenti, i gesti, gli atteggiamenti in perfetta armonia con le parole e secondo le leggi della bellezza, egli è riuscito a far apparire un riflesso dell'antica corestica. Coloro che un giorno potranno, con limpidi occhi, contemplare la sua opera di poeta, sapranno che a lui principalmente la nuova generazione letteraria dev'essere grata se ha potuto acquistare una coscienza piena e serena della sua propria vita.

Gli *idola theatri*, cioè a dire i falsi dogmi, le false idee e i falsi principii relativi

alla pittura e alle arti plastiche in generale, sono numerosi forse più di quelli relativi al dramma. Mi limiterò ad enumerare e a combattere i principali, per dar fine alla parte distruttiva del presente lavoro.

Lo spirito d'analisi che ancora domina fra le scienze, ha trovato un vasto campo d'attività nel dominio della così detta storia dell'arte. Archeologi, storici, eruditi, iconografi, agiografi, mitologi e infiniti altri si sono diviso il grande regno in una quantità di piccoli stati, ciascuno governato autocraticamente, e protetto dalle incursioni e dalla curiosità dei profani per mezzo d'un'alta e inaccessibile muraglia di ferro. L'estetica, che fino a ieri era la dominatrice incontrastata di quel regno, creduta incapace e indegna di amministrare le provincie artistiche, è stata relegata nell'oscura regione ove il buon senso moderno ha rinchiuso i pericolosi ardimenti del pensiero e le vane larve della imaginazione. Il movimento di reazione contro l'estetica, iniziato molti anni fa

da Giovanni Battista Cavalcaselle, giunse cinque o sei anni or sono alla fase più acuta, quando si vietò ai seguaci dello storico padovano di pronunziare o di scrivere, a proposito d' un quadro o d' una statua, anche una sola parola che rivelasse una qualche emozione dell'animo o accennasse ad un movimento d'ammirazione. Parlando d'un'opera d'arte, il primo dovere d'un critico, si disse, è di classificarla, di darle cioè un posto nella età storica nella quale fu compiuta, nella regione ove essa nacque, nella scuola artistica dalla quale fu generata. Fatte queste determinazioni, si doveva passare alla indagine sull' autore, sul momento artistico al quale l' opera corrisponde, sulle relazioni di stile fra l'opera presente e le opere di periodi anteriori e consecutivi, ecc. Un' altra indagine importantissima era considerata quella relativa alla sua provenienza e alle sue vicissitudini. Posti questi princípi, la nuova critica d'arte trovò la sua espressione più elevata e più completa nel ca-

talogo; e per alcuni anni la critica infatti non fu se non un indice di opere e una enumerazione di date e di particolari biografici. Bastava saper leggere e scrivere e avere un po'di volontà paziente, per diventare critico d'arte; e quanto più l'ingegno faceva difetto tanto più facile era la riuscita. In questo modo, nella sola Germania, in pochi anni le Università contarono più di cento liberi docenti di storia dell'arte.

Giovanni Battista Cavalcaselle, come la maggior parte di coloro che scrivono di pittura, era un pittore mancato. Dotato di un indiscutibile senso analitico, volle consolarsi della sua cattiva fortuna d'artista, dettando libri d' arte. Difficile a pensare e quasi impossibile a credere, questo storico dell'arte, questo nuovo Vasari del nostro secolo, non sapeva scrivere; ed era costretto a sottoporre le proprie osservazioni e le proprie impressioni ad altri, affinchè le svolgesse e le esprimesse in un modo evidente e corretto. Chi non sa esprimersi nella pro-

pria lingua difficilmente sa pensare e sa giudicare; e quando il pensiero e il giudizio sono chiari e completi, la forma è già pronta ad accoglierli e a rivelarli interi. Citerò ad esempio il giudizio che il Cavalcaselle pronunzia sulla pittura di Giotto:

“ Benchè Giotto lasci molto a desiderare, vuoi nei particolari, vuoi nella giusta intelligenza delle forme, specialmente per la parte anatomica; pure se si esamina una figura o si analizza una sua parte, come un braccio, una mano, una giuntura, e se sotto questo aspetto noi riscontriamo un'arte sempre in sullo svolgersi e imperfetta, è però forza ammettere che il movimento delle figure e l'accordo dell'insieme con le parti, non mancano mai di renderci esattamente ragione del concetto dell'artista. È un'arte sempre imperfetta, è vero; ma tale che può dirsi grande rispetto al tempo suo, una volta che fra tante imperfezioni riesce ad esprimere quanto vuol significare. „ (*Storia della pittura in Italia*, vol. I, pag. 395).

Sono questi i princípi sui quali è fondata l'odierna critica scientifica? E così deve ragionare chi aspira al titolo di scienziato dell'arte? Ma così non ragiona neppure un fanciullo! Come può l'arte di Giotto essere imperfetta e, nello stesso tempo, riuscire ad esprimere quanto vuol significare? È imperfetta l'arte quando la *forma non s'accorda* alle sue *intenzioni;* ma quando la *materia*, non più *sorda, risponde* al comando dell'artista, l'arte è grande, è perfetta, e l'opera che ella crea è un capolavoro.

Il brano che ho trascritto contiene alcune affermazioni d'un carattere dogmatico, le quali costituiscono il codice della critica scientifica. È dunque necessario esaminarle con attenzione e pesarne il valore.

Dice adunque il Cavalcaselle, e ripetono i suoi numerosi discepoli, che l'*imperfetta* arte di Giotto *può dirsi grande rispetto al tempo suo.* E come di Giotto, di tutti gli artisti del medioevo e del primo rinascimento, gli scrittori procla-

mano la grandezza, relativamente al tempo in cui quelli vissero e agli sforzi fatti dagli artisti loro contemporanei. E questa opinione è talmente radicata nello spirito di coloro che la propugnano, che tutta l'arte antica è in generale considerata come il documento di età infantili o quasi barbare, in tutto inferiori alla nostra, lontanissime dal nostro modo di sentire e d'imaginare, e passate per sempre. Della qual cosa sono talmente convinti quasi tutti coloro che leggono, scrivono, dipingono e scolpiscono, che io *a priori* dispero di riuscire a persuadere " chi, per una forza della sua stessa natura, non è disposto a creder vere le mie parole ".

E pure, specialmente fra i giovani non ancora avvelenati dagli eruditi e dagli accademici, si va facendo strada una opinione diametralmente opposta a quella degli storici dell'arte; ed è che l'arte non appartiene ad alcun tempo.

Due anni or sono a Ravenna io entrai nella chiesa di Sant'Apollinare Nuovo,

Era vicina l'ora del tramonto e la chiesa deserta era illuminata da una luce riflessa, diffusa come un pulviscolo aureo per l'ampia navata. Vicino a una pila dell'acqua santa una vecchia, seduta, pregava in silenzio. Dinanzi agli occhi miei, sopra un fondo d'oro, si svolgeva la schiera delle vergini e dei martiri, ciascuno facendo un passo verso il trono di Dio, un incedere lento e solenne sul musaico scintillante, una processione bella come quella del Purgatorio di Dante. In fondo verso il trono, due angeli stavano diritti immobilmente e stringevano una spada in atto di minaccia, per vietare l'ingresso ai profani. E la duplice schiera procedeva fra le palme, sopra un tappeto di fiori, nella luce, in modo trionfale, accompagnata da una quasi distinta musica di gloria. Ond'io sentii la mia anima dilatarsi oltre i confini di quella solitudine, come il risveglio improvviso d'una sua maravigliosa energia.

La mistica rappresentazione fissata in quel musaico da un ignoto artefice del

quinto secolo, *era uno spettacolo di vita*, e in ciò solo si chiudeva il segreto della sua bellezza e dell'intensa emozione da essa suscitata.

Per quasi tutti gli storici dell'arte, le mirabili opere di Ravenna hanno invece soltanto un valore archeologico. Per fortuna non scrivono d'arte solamente gli storici, e fra gli scrittori italiani e stranieri che hanno parlato di Ravenna, alcuni hanno già mostrato d'avere occhi fatti per vedere.

Ma da che cosa nasce l'errore degli storici? Quest'errore, come tutti gli *idola* relativi all'arte, nasce dal non sapere che cosa è l'arte e dal non poter concepire l'idealità del tempo.

Nel mondo dell'arte non esiste il passato, non esistono le età remote; *esiste solamente la vita*. Mentre nel dominio dell'esistenza quotidiana il semplice compiersi d'un fatto lo proietta subitamente lontano dall'ora presente, nel regno dell'arte ogni fatto nuovo diviene un presente immutabile. Però i capolavori che

la storia considera più lontani nel passato, si vedono e si sentono più vivi e più completi. I simboli di sentimenti e di visioni espressi dall'arte più antica, appena il nostro occhio li contempli, fanno rinascere in noi i sentimenti e le visioni che li generarono; l'anima commossa che impresse quei segni nell'età lontana, rivive nella nostra anima, sveglia una parte di noi che dormiva, aumenta e compie la nostra coscienza umana. E forse quel passato risvegliatore, corrisponde alla sola parte di noi che non può morire.

Il così detto passato dell' arte è un passato grande ed esteso, dinanzi al piccolo passato che è la nostra esistenza di tutti i giorni; ma come questo è una forma della coscienza individuale, quello corrisponde ad una conoscenza più vasta e più profonda. *E l'uno serve ad integrare l'altro nell'unità della vita.*

L'arte di Giotto corrisponde a ciò che di più giovine è in noi, esprime la giovinezza dell'anima umana. Quel mondo

di sentimenti, di cui egli colse l'espressione viva e fuggevole sulle fisionomie e ne' gesti delle sue figure sarebbero stati una povera cosa, s'egli si fosse limitato a tradurli col segno d' un osservatore curioso; ma ciò che li farà vivere in tutti i secoli è il senso di maraviglia che l'artista ha espresso insieme con la loro imagine, è la rappresentazione dello stupore prodotto nell' artista dallo scoprire in qual modo i più segreti movimenti dell' animo si riflettono nel corpo. Però l'arte di Giotto fa rinascere in noi il nostro spirito giovanile, la virtù della meraviglia, come dinanzi allo spettacolo d'un'alba.

La storia del mondo non è altro che la rappresentazione dell' uomo, integrato di secolo in secolo nell' unità della sua vita. Gli storici discutono ogni tanto intorno all'essenza della storia, e non sono ancora concordi nel convincimento ch'ella sia una scienza. Il pubblico, il quale non riesce ad afferrare il senso di questa strana discussione, séguita, per conto

suo, a credere che la storia non è e non può essere se non un racconto di fatti passati. Non è questo il luogo per trattare della essenza della storia; nondimeno io voglio dire che ciò che costituisce in massima parte quel senso di vivo interesse che molti provano per gli studi storici non è altro che vana curiosità; mentre nessun interesse, nessuna curiosità e nessuna emozione provano oggidì i leggitori e i cultori della storia per Erodoto e per Tucidide. E la ragione di ciò è quella stessa per la quale gli uomini possono essere divisi in due grandi categorie: *uomini intuitivi e uomini logici.* I primi, dopo avuta la visione d'un grande avvenimento e della legge che l'ha determinato, si placano dinanzi alla rappresentazione dello scrittore il quale sa fissarne le linee di vita, nell'eternità dello stile; gli altri invece, avidi di conoscere le sole relazioni dei fatti e la loro successione, s'appagano nel vederli classificati cronologicamente.

Sarebbe dunque tempo, invece di te-

ner dietro alle eterne discussioni relative all'essenza della storia, stabilire che, quando uno scrittore riesce a fissare, per mezzo dello stile, il carattere d'un grande avvenimento umano e a rappresentare il fato storico o la forza eroica che l'hanno determinato, egli non è più un semplice scrittore di storia, ma è un poeta, si chiami pure Erodoto o Plutarco, Tucidide o Tito Livio, Niccolò Machiavelli o Tommaso Carlyle. In questo senso la storia non è, come dice il Carducci, " superiore all'invenzione „, ma è essa medesima *un' invenzione*, cioè a dire il *ritrovamento* di qualche nota immutabile ed eterna, in mezzo al fluire incessante delle cose che vanno verso la morte.

Se c'è tuttavia una disciplina, la quale, sulle basi della cronologia, della biografia e dell' erudizione si occupa degli avvenimenti umani, non riuscendo mai ad innalzarsi alle altezze dell'arte, questa disciplina è adoperata senza alcun risultato nell'indagine e nella determinazione dei fatti che avvengono nel regno delle

idee. Come, secondo il concetto di Giorgio Hegel, non può, esattamente parlando, esistere una storia della filosofia ma solo una successione di idee astratte le quali si fondono e si completano nell'unità del pensiero, così non può esistere una storia dell'arte, cioè a dire di rappresentazioni dell'idea artistica appartenenti al passato. L'idea astratta del filosofo come l'idea concreta dell'artista non hanno passato, ma *sono manifestazioni viventi e presenti della natura;* e l'opera creata due mila anni or sono ha la freschezza d'un fiore da poco sbocciato in riva a un torrente. Il torrente del tempo trascina pur troppo tutte le cose destinate a morire, ma i fiori della vita apparsi alle sue rive hanno le loro radici nel mistero, e la loro primavera non ha mai fine.

Oltre al pregiudizio storico e archeologico che ancora regna nel dominio dell'arte, abbiamo alcuni pregiudizii estetici, massime riguardo alla pittura, dei quali enumererò e combatterò brevemente soltanto i principali.

E parlerò principalmente del falso concetto che gli scrittori d'arte hanno del disegno, nella pittura.

Secondo la vecchia critica e secondo i criterii della così detta estetica scientifica, il disegno è la linea che limita le forme e si confonde con quel segno che comunemente è chiamato il *contorno*. Ora il *contorno* non ha nulla che fare col disegno, il quale manifesta e svolge la sua potenza da una parte e dall'altra di quella linea convenzionale, seguendo un cammino che neppure il pennello, che già lo percorse, può ripercorrere. Il *contorno* è, per così dire, l'elemento scultorio della pittura, è la linea che serve a limitare ciò che deve avere una forma nello spazio. Che cosa è dunque il disegno?

Secondo la vecchia critica, le scuole pittoriche italiane del Rinascimento si dividono in due grandi categorie: scuole di pittori nei quali predomina il disegno, e di pittori nei quali predomina il colore.

Tutta la scuola fiorentina del secolo XV

sarebbe ad esempio una scuola di pittori nei quali il disegno rappresenta la parte maggiore del lavoro artistico; mentre, nei veneziani, il colore sarebbe la qualità predominante. Ora tutto ciò è *assolutamente falso.*

Il Tintoretto, ad un giovane che gli chiedeva quel che dovesse fare per apprendere la pittura, rispose: *disegnare.* E poi?: *disegnare.* E finalmente: *disegnare.* E pure d'un artista che, non solo con le parole, ma principalmente con le opere aveva mostrato di tenere in un supremo grado d'importanza il disegno, Giorgio Vasari osò scrivere, che *lavorava a caso e senza disegno, quasi mostrando che l'arte è una baia.* E, fatte rare eccezioni, tutto il gregge che oggi rumina il fieno ereditato dal Cavalcaselle, ripete in coro, che il Tintoretto, e generalmente tutti i veneziani del cinquecento, escluso appena Tiziano, erano forti coloristi e poveri disegnatori.

Ma io non riesco davvero a comprendere come si possa essere forti coloristi

senza essere potentissimi disegnatori. La forza del colore non consiste nel mettere dei toni intensi sulle tele, ma nel disporli e nell'equilibrarli in modo che essi abbiano il valore di note musicali o di aspetti luminosi; in modo che essi, dalle loro relazioni di spazio, ricevano la virtù di cantare e di splendere. Ora questa disposizione di toni in ispazi determinati, questa istrumentazione del colore, non è forse soggetta alla matematica istintiva del disegno? E considerato da questo punto di vista, non è il disegno il principal fondamento della musica pittorica?

Oggi per disegno s'intende ancora una linea, una serie di linee, alcune masse di chiari e di scuri, destinati a riprodurre fedelmente sulle tele le apparenze e le particolarità delle forme come nella realità noi le vediamo coi nostri occhi. Ma non questo è il disegno nell'arte della pittura. Il disegno in pittura è una linea che non può essere segnata, ma che vive per così dire nella trama del lavoro pittorico, e ne rivela il ritmo misterioso;

ed ora scompare con un bagliore ed ora riappare con l'illusione d'un suono, arrestandosi finalmente e indicando la mèta del suo cammino nel punto centrale della visione, dove il grado supremo dell'emozione estetica è concentrato ed espresso. Quanto più potente è il disegno, quanto maggiore è la eloquenza della sua linea invisibile, tanto più efficacemente e schiettamente l'artista sa mettere nel segno l'intimo fremito del suo spirito in presenza d'una visione. Ogni pittore ha una speciale maniera di disegnare, corrispondente al carattere dell'idea che la natura gli ha comandato d'esprimere; nelle opere di ogni pittore si proietta il simbolo d'un aspetto della vita. In Giotto appare l'idea della pace a traverso la rappresentazione dell'umana miseria, nell'Angelico l'estasi, in Michelangelo l'idea del dolore mondiale, la resistenza al dolore riflessa in corpi d'eroi, veri simboli di forza e di dominazione, in Tintoretto l'apparire fulmineo del miracolo.

Ora, per ciascuna di queste idee, per

ciascuna fra queste visioni non è necessario uno speciale mezzo d'espressione? La forma umana veduta dal pittore che dovrà rappresentare il rapimento dello spirito nell'estasi, potrà essere la medesima nella quale più tardi Michelangelo leggerà i segni della forza che cede eroicamente al destino? Se una mano vista da Michelangelo darà luogo ad una rappresentazione in cui ogni segreto della sua struttura ossea e muscolare apparirà svelato; una mano apparsa al Tintoretto non avrà invece vita se non per il gesto rapidissimo ad essa comandato da un'anima mutevole. Però il disegno del Tintoretto non può essere fondato sopra un' osservazione intensa e paziente della realtà, ma principalmente sulla contemplazione e sull'attesa di ciò che passa e dilegua. L'esecuzione di molti particolari, sui quali un quattrocentista porrebbe la sua maggior cura, deve adunque nel Tintoretto essere rapida e sommaria; e in Giotto, non indugiando sulla materialità delle forme, non deve essere d' ostacolo alla

rappresentazione di quel mare luminoso e quieto, così lontano dal pianto degli uomini. Se correggessimo alcune scorrezioni fatte da Giotto nel segnare le forme, o volessimo finire alcuni particolari che il Tintoretto ha lasciati incompiuti, noi faremmo qualcosa che avrebbe lo stesso valore d'un'opera di distruzione. Vi sono in pittura scorrezioni, imperfezioni, contorcimenti che hanno vita e bellezza assai maggiore di moltissime cose condotte a compimento nei più minuti particolari e secondo la più fedele imitazione della realtà.

In pittura le forme che veramente servono a mostrare l'essenza e la virtù prodigiosa del disegno, sono quelle nelle quali appare la maggior somma di vita e sulle quali è più intensamente concentrata la luce dello stile. Ora le poche cose da me dette, basteranno a far comprendere che nella pittura il disegno è tutto. Partendo dal contorno delle forme, che, come ho detto, è una convenzione fatta per segnare, nei quadri, i limiti che

separano il sentimento pittorico da una specie di visione scultoria, tutto il resto del lavoro artistico è disegno. Il disegno è tutto; e il colore è la sua ricchezza, la sua fioritura, la sua musicalità, la sua potenza suprema.

Queste osservazioni debbono essere sufficienti a far capire a tutti che la distinzione in pittura fra coloristi e disegnatori, non può avere per fondamento altro che alcuni criterii superficiali. Nel lavoro pittorico non esiste un limite di separazione fra disegno e colore, perchè nati l'uno contro l'altro e insieme fusi nell'unità dell'ispirazione e della visione. Però, chi ben guardi, vedrà che la scuola fiorentina, nella sua tonalità grigia, ha grandi pittori, quanti ne hanno i veneziani, con quella loro sinfonia d'oro e di fuoco.

Questi errori relativi al disegno e al colore e in pari tempo l'errore storico, derivano da una sola fonte: dal non sapere cioè quale sia l'essenza dell'arte. Quasi tutti coloro che scrivono di pittura e di

scultura, pensano che queste arti raggiungono la loro più alta cima quando riescano ad imitare e a riprodurre l'aspetto delle cose naturali nel modo più preciso, e che solo un elemento si aggiunga a questo lavoro imitativo, cioè a dire il carattere individuale dell' artista che lo compie. Ho già detto nella prima parte del mio libro in qual modo la creazione artistica sia un fatto determinato sostanzialmente dalla completa assenza di ogni partecipazione individuale in colui che la natura ha chiamato a produrla; ho già parlato a lungo della divina inconsapevolezza, dello stato ditirambico che segue l'apparire della visione apollinea, per parlare col linguaggio del Nietzsche.

Ora, ciò che costituisce il contenuto della visione apollinea non è se non l'idea platonica, di cui ho anche parlato a lungo. Come potrebbe l'artista, nello stato ditirambico che lo trascina e lo trasfigura quand'egli s'affatica a fissare nei simboli l'apparizione del *fenomeno com-*

pleto e perfetto, come potrebbe, dico, abbandonarsi al freddo e vano lavoro dell'imitazione? Il suo lavoro invece è una *invenzione*, un ritrovamento, una voce nuova aggiunta al gran coro della vita. Considerata così, l'opera artistica come non può avere un passato, poichè ella è una voce che risuonerà per l'eternità, non può neanche essere sottoposta alle leggi di sviluppo e di perfezionamento che governano gli organismi della natura. L'opera artistica nasce completa e perfetta come l'idea che ella rappresenta. Quei critici adunque i quali, sentendo vuoto ed instabile il terreno sotto i loro piedi, hanno voluto crearsi una base sulla teoria evolutiva, hanno tentato l'impresa più vana ed assurda che mente umana abbia mai immaginata, per sostenere con puntelli una aberrazione.

Considerata l'arte come espressione delle idee platoniche, quale sarà il cómpito della critica? Come ho già mostrato in quella parte del mio libro nella quale ho applicato la teoria di Platone alla ese-

gesi d'alcune fra le maggiori opere del genio, la sola cosa che si debba cercare e che si possa scoprire in un'opera d'arte, consiste nel conoscere e nel determinare con imagini l'elemento essenziale dell'opera stessa. consiste nel far conoscere, mediante una invenzione, l'invenzione dell'artista. Tutto il resto è vano.

V.

Per conoscere l'essenza dell'arte è necessario conoscere l'essenza della vita. Questa conoscenza è la sola base sulla quale possa solidamente essere fondata una teoria estetica o un programma etico; è il solo modo per giungere a contemplare il fatto dell'esistenza e l'opera d'arte con lo sguardo reso profondo e sereno dall'intuizione della natura.

Il problema estetico è nel medesimo tempo un problema morale e un problema metafisico; e basta risolverlo sotto una qualunque di queste tre forme, per poter dire di averlo risoluto tutto intero. I più grandi filosofi greci, Pitagora, Parmenide, Empedocle, si giovarono della musica del verso per manifestare i loro pensieri

sul mondo e sulla vita, e nessuna eletta anima ellenica avrebbe mai potuto concepire un'idea profonda o compiere un'azione giusta senza averle prima intuite in forma di bellezza.

A noi invece, ai quali i tempi mutati hanno negato la vista sintetica, pare che l'arte non possa essere studiata e compresa se non dai critici, la scienza se non dagli scienziati, e la virtù soltanto da quelli che trovano il tempo di esercitarla nelle pubbliche opere di beneficenza. Il ricordare lo sguardo limpido e sicuro col quale i greci riuscivano istintivamente ad abbracciare in una visione unica le maggiori profondità e complessità della vita, non dovrebbe farci sentire una sincera pietà per i poveri occhi moderni, i quali, benchè armati da interi sistemi di lenti, non riescono a vedere la vita?

La condizione necessaria per conoscere *le veritates aeternae*, per intuire l'essenza della vita, è la maraviglia. “L'uomo *che non può maravigliarsi*, dice

il Carlyle, quand'anche fosse membro d'innumerevoli istituti governativi e portasse dentro il suo cervello tutta la *Meccanica celeste* e tutta la *Filosofia di Hegel* e il riassunto di tutti i risultati dei laboratorii e degli osservatorii, non è se non un paio d'occhiali ai quali mancano gli occhi. „

Ora questa maraviglia, questo stupore, che cosa sono?

Io già ne ho parlato nella prima parte del mio lavoro, quando ho fatto l'elogio dello *sguardo infantile;* e vi rimando il lettore che voglia conoscere interamente il mio pensiero. Qui mi limiterò a dire in qual modo la maraviglia può essere il punto di partenza e la base delle conoscenze più profonde.

Gli uomini sono circondati dal mistero, vivono e respirano nella atmosfera del maraviglioso, e non s'avvedono d'essere composti della *medesima stoffa onde sono fatti i sogni.* Se ponete ad una persona colta e anche d'un certo ingegno la questione della idealità del tempo e dello

spazio, voi la farete ridere e vi farete compatire. Coloro invece ai quali è rivolta la parola dei grandi filosofi e dei grandi poeti dell'umanità sanno che il tempo e lo spazio sono il tessuto e la trama sulla quale sono orditi i nostri sogni e le apparenze che stanno dinanzi ai nostri occhi e intorno alla nostra esistenza, sanno che il tempo e lo spazio, come ha proclamato l'immortale Kant, sono una forma della nostra conoscenza, la nostra maniera d'esistere. Non ha proclamato la medesima verità il Goethe nel primo *Faust*, in quella maravigliosa invocazione allo spirito della terra?:

Nelle onde dell'esistenza, nelle tempeste dell'azione
salgo e discendo,
ondeggio qua e là
Nascita e tomba,
eterno mare,
tessuto mutevole,
vita ardente,
onde sul rumoroso telaio del Tempo
ordisco il manto animato della Divinità.

Io credo che il Carlyle sia interamente nel vero, quando chiede se fra i venti mi-

lioni d uomini che hanno letto e declamato questa impetuosa apostrofe all'*Erdgeist*, ne esistano fra noi almeno venti che ne abbiano afferrato la significazione.

Ero a questo punto del mio libro, quando è entrata correndo e ridendo nella mia stanza una mia piccola figlia di tre anni. Ho lasciato la penna e l'ho guardata negli occhi. La bambina, colpita dalla mia attenzione, s'è fermata dinanzi a me con un'espressione di stupore. L'ho contemplata a lungo, e mi pareva che il suo sguardo limpido e puro scendesse sulla mia vita come una pioggia purificatrice che mi togliesse la memoria del male e mi rendesse le lontane apparizioni della giovinezza e mi donasse l'illusione della pace. I suoi grandi occhi, sui quali non è passata ancora l'ombra dell'ira, sembravano riflettere tutta l'innocenza della natura.

Ecco, io penso ora, perchè l'uomo anche di non comune intelletto non vede il mistero. Egli è circondato sempre e dovunque dal mistero, egli l'ha dinanzi agli oc-

chi ad ogni istante, e non lo vede mai. Quei limpidi e sereni occhi infantili io li avevo guardati da quando s'aprirono alla luce, e fino a questo momento non ne avevo veduta l'intima vita. Che cosa dunque turba ed offusca la visione degli uomini? Fo rispondere in mia vece lo scrittore moderno che sa dire con eloquente semplicità le cose più profonde, Tommaso Carlyle: "L'abitudine è il più grande fra i tessitori, e il vestito d'apparenza che copre tutti gli spiriti dell'universo è tessuto da lei. Ma la filosofia si duole che l'abitudine ci abbia, sin dalla nascita, bendato gli occhi, che tutte le cose da noi fatte siano fatte per abitudine, che anche la nostra fede si fondi sull'abitudine, e che i nostri stessi assiomi non siano per lo più se non credenze sulle quali non si è mai fermato il nostro pensiero. Talchè la filosofia intera non è altro che una lotta continua contro l'abitudine, uno sforzo sempre rinnovato per *trascendere* la sfera dell'ignara abitudine „.

"Innumerevoli, continua il professor Teufelsdroeckh, sono le illusioni e le astuzie dell'abitudine, fra le quali la più abile consiste nel persuaderci che il Miracolo, qualora si ripeta, cessa d'essere miracolo. Del resto è necessario confessare che la guerra che l'abitudine fa al miracolo, ci è necessaria per vivere; poichè l'uomo non deve soltanto essere dominato dalla maraviglia, ma deve anche lavorare; e, da questo punto di vista, l'abitudine è una buona madre che sa indicargli la vera via per raggiungere praticamente il suo benessere individuale. Ma ella è una madre stupida nella sua tenerezza, o piuttosto siamo noi falsamente e stupidamente i suoi figli, se nelle ore di riposo e di riflessione, non ci opponiamo al prolungarsi di quella impostura. È forse necessario guardare il prodigioso con una stupida indifferenza, sol per averlo veduto due volte, duecento volte, due milioni di volte? Nessuna ragione, nella Natura e nell'Arte ci può costringere a questa indifferenza:

a meno che non si sia semplici macchine, per le quali il dono divino del pensiero fosse paragonabile a ciò che per la macchina a vapore è il dono terrestre del vapore; forse per filare il cotone e per realizzare valori d'ogni sorta. „

Ed ecco in qual modo l'autore di *Sartor Resartus* riassume l'intuizione kantiana: “ Le più profonde apparenze illusorie, le più adatte a nascondere il Miracolo e altre cose ancora, sono le due grandi apparenze fondamentali che avvolgono il mondo: lo *Spazio* e il *Tempo*. Queste, quasi fossero filate e tessute per noi prima della Nascita, allo scopo di vestire per il suo terrestre soggiorno, il nostro divino Io, (e nel medesimo tempo l'accecano) sono lì, dinanzi a noi, simili alla trama universale ove tutte le illusioni secondarie, nel miraggio dell'esistenza, si tessono e si dipingono. Invano durante il nostro passaggio sulla terra noi ci affatichiamo a liberarcene: al più, in certi momenti potremo strappare il velo che ci avvolge e spingere

il nostro sguardo a traverso i margini lacerati. „

Ora l'arte è appunto la forza che ci rende possibile di lacerare, in certi istanti, la trama del velo di Maja e di guardare l'eterno a traverso il mutevole; l'arte sola può renderci possibile di contemplare, oltre la serie e la successione dei fenomeni, la luce delle idee. Allora, d'un tratto “il Passato non è più passato, e il Futuro nè è privo d'esistenza, nè dovrà apparire in un giorno lontano. La Memoria e la Speranza rendono possibile al cieco figlio della terra d'evocare ad un tratto il Passato e il Futuro e, benchè ancora oscuramente, di mettersi in relazione con essi, con segni muti „. Chi non ricorda la bella pagina della *Città Morta* sull'errore del tempo, dove il pensiero di Gabriele d'Annunzio s'accorda così bene col pensiero del grande mistico inglese?

Ma c'è in *Sartor resartus* una pagina piena del sentimento dell'infinito, nella quale si parla d'una forza di creazione

superiore a quella medesima dell'artista. Pochissimi la conoscono, e dovrebbe essere messa in una cornice preziosa e collocata nella stanza da studio di tutti coloro che pensano e scrivono. È la seguente:

" Sarebbe certamente cosa maravigliosa se Orfeo o pure Anfione avessero fatto sorgere le mura di Tebe col solo suono della lira. Eppure ditemi: chi ha costruito le mura delle città della terra? Chi ha fatto sorgere, come ad un appello, le pietre delle cave?; chi le ha allineate ritmicamente e ha dato loro la forma di colonne doriche e joniche e le ha disposte in modo da dar luogo a palazzi e a strade? Non è forse l'Orfeo più grande dell'altro, che, nei secoli passati, con la divina musica della Saggezza, riuscì ad incivilire l'uomo? Il nostro Orfeo invece, il nostro sublime Orfeo, or sono mille e ottocento anni, percorreva la Giudea; e la sua melodia di sfera, effusa in liberi accenti naturali, soggiogò l'anima rapita degli uomini. E poichè ella è veramente una melodia di

sfera, fluisce ancora e risuona, benchè in mezzo a svariati accompagnamenti e a ricche sinfonie, in tutti i cuori; e con le sue modulazioni, divinamente li accompagna. Ciò che, accadendo in due ore, appar maraviglioso, potrà dunque divenire un fatto ordinario quando accada in due milioni di ore? Non Tebe sola fu edificata per mezzo della musica d'un Orfeo. Nessuna città potè mai sorgere senza la musica d' un qualche Orfeo inspirato; nessuna opera che è la gloria dell'uomo fu mai compiuta „.

Con questo sillogismo l'illusione del tempo è cacciata tra i vani fantasmi, e in sua vece è vittoriosamente proclamata eterna l'opera degli Eroi, educatori degli uomini.

Il linguaggio dell' arte non è quello che il Carlyle paragona alla musica delle sfere di Pitagora; è un linguaggio umano; ma la sua melodia è già un preludio della grande sinfonia che può donare allo spirito l' oblio completo ed eterno di questa nostra esistenza. L'arte non

riesce se non in alcuni istanti a lacerare il tessuto del velo di Maja, e l'oblìo che essa può darci è sempre seguìto dal riapparire del dolore e dell'angoscia individuale. La speranza che gli epopti ellenici ponevano in una nuova nascita di Dionysos era fondata sul pensiero che il rinato eroe non avrebbe più sofferto le angoscie della individuazione, e nelle cerimonie del loro culto essi innalzavano al cielo lunghi canti d'allegrezza per annunziare e per celebrare la terza nascita dell'eroe liberato. E Federico Nietzsche, profondo interprete di questo mito, aggiunge che, „ questa sola speranza fa splendere un raggio di luce sulla faccia del mondo suddiviso e sminuzzato in individui innumerevoli; come è espresso simbolicamente dal lutto eterno di Démeter, che non s'allieta nuovamente se non quando le si dice che potrà un'altra volta generare Dionysos. „

In questa aspirazione alla fine del *principium individuationis* è chiuso il segreto della consolazione che l'arte dà all'anima

umana. Ma in qual modo questo prodigio può essere compiuto?

Nella prima parte del mio libro ho detto che l'artista è la voce della natura e che le sue opere, massime quand'egli le compia nei momenti bacchici della genialità, sono l'espressione, il riflesso fedele del fiore della vita. Quando l'artista riesca a mettersi in comunicazione diretta e immediata con l'anima delle cose, egli non è più una creatura individuale, egli è un creatore che opera seguendo le stesse leggi con le quali operano le cose, egli è la voce stessa della natura. Lo spettatore, il contemplatore a cui giunga un'eco di questa voce, non si sentirà come tuffato d'improvviso nelle onde del fiume dell'oblìo?

Ma affinchè l'eco di questa voce possa essere riudita e riconosciuta nell'opera d'arte, è necessario averla conosciuta e udita prima, nella vita e nella natura. Ecco perchè ho detto essere impossibile che conosca l'essenza dell'arte chi non abbia precedentemente intuito l'essenza del mondo.

Ho anche accennato a principio del mio libro alla necessità d'aver molto vissuto e molto sofferto, per ottenere la pace; e in un altro punto ho detto qual profondità d'intuizione acquisti colui che ha voluto avere una parte molto importante nella tragedia della vita. Ora se la formazione d'una anima tragica è condizione necessaria della bontà e solo mezzo per conquistare la pace, essa è, a più forte ragione, il mezzo più adatto per giungere alla conoscenza delle essenze ideali. Come ogni idea è l'espressione d'una aspirazione, d'un desiderio, d'uno spasimo della natura, così ogni idea non può manifestarsi allo spirito umano, se non a traverso uno spasimo. L'apparizione dell'idea segna per l'uomo una tregua al suo dolore, è la visione d'un porto ove egli potrebbe approdare dopo la tempesta della passione, è l'apparizione della *beata riva*, ov'egli potrebbe bere la pura acqua che fa dimenticare. Ma quando ancora egli aspira a raggiungere il mirabile paese lontano, si

leva da tutte le parti una folta nebbia che lo vela e lo nasconde.

Ed ora quale sarà l'avvenire della critica, questo nuovo esercizio dello spirito; e dell'arte immortale. che, per molti segni, mostra di avvicinarsi ad una età nuova?

Come in ogni età di rinascimento, il prossimo avvenire dell'arte sarà il ritorno alla natura, sotto la guida degli spiriti immortali che tramandarono la sua voce nei secoli. Non vediamo e non sentiamo l' anima moderna tendere verso la tragedia antica con maggiore intensità di desiderio che non verso il dramma dello Shakespeare? Non vediamo alcuni artisti solitarii, dopo conosciute le opere del genio ellenico, dopo contemplati i capolavori dell'antica scultura e della grande pittura italiana. andare fra le montagne, a vivere fra le piante e in compagnia delle rupi, per non ascoltare, dopo udita la voce del genio umano, altra voce che quella dei torrenti e della bufera?

E già il segno eloquente d' un vero

ritorno alla natura si scorge nel rinnovato culto della materia artistica. Sino a ieri tutti gli artisti trovavano la materia della loro arte *già fatta*, perchè se ne potessero servire senza molta fatica. Gli scrittori la prendevano di peso dalla letteratura o dalle vuote chiacchiere della folla, i pittori comperavano i colori belli e preparati dal coloraio e le tele già intelaiate e con la loro imprimitura; gli scultori ricorrevano per le statue di marmo agli sbozzatori e per le statue di bronzo ai fonditori; gli architetti facevano scegliere le pietre per i loro edifizii dai capomastri e dagli scalpellini; i musicisti si facevano fare i libretti delle loro opere dai più bestiali scribacchiatori di versi che si conoscessero. Oggi queste disastrose abitudini della vita artistica si vanno modificando sensibilmente. La grande maggioranza fa ancora come prima; ma non importa molto, perchè si sa di che sono composte le grandi maggioranze; ma nello stesso tempo si vede già un piccolo numero di pittori comperare

i colori allo stato minerale, macinarli con le loro proprie mani, preparare da sè le tele o le tavole; si vedono scultori fare da sè le proprie statue e fonderle nel bronzo, regolando con la loro stessa volontà l'opera del fuoco, si vedono architetti scegliere le pietre per le loro fabbriche e dirigere ogni giorno il lavoro sui ponti, mescolati agli operai; e si vedono già alcuni poeti consapevoli del valore inestimabile della *parola*, meditarla nei libri con religiosa intensità, cercando d'estrarne, con l'esercizio dello stile, nuove imagini e nuove armonie.

Ma ciò non è tutto. Oltre questo moderno culto della materia artistica, quali saranno le nuove invenzioni dell' arte? Guardiamo l'arte di tutto questo secolo moribondo. Abbiamo prima lo pseudo-classicismo nella pittura, nella scultura, nell'architettura e nella poesia; poi abbiamo il periodo romantico (la lirica e la pittura amorosa, la lirica e la pittura patriottica) nel quale le frasi, gli atteggiamenti, le convenzioni dello pseudo-classicismo passano a far parte della

nuova materia artistica; e finalmente abbiamo il *verismo*, la ribellione violenta, brutale contro la retorica, contro le accademie, contro l'arte civile, contro il sentimentalismo, contro la *frase fatta*, in letteratura e contro l'esemplare classico nelle arti plastiche. La cieca rivolta contro le pastoie dell'insegnamento accademico, conduce naturalmente a perdere di vista e a disprezzare i capolavori dell'arte antica. Ma tanto a traverso le convenzioni delle accademie, quanto a traverso la protesta dei veristi, la vergine e immortale natura, rimane coperta agli occhi degli uomini d'un velo impenetrabile.

Ora il rinnovato e profondo amore di molti artisti per le opere dell'arte antica e il bisogno da essi nuovamente sentito d'entrare in intima e diretta comunicazione con la materia della loro arte, sono già un segno eloquente dell'ansietà con la quale l'uomo moderno aspira ad essere ricongiunto, per mezzo della contemplazione e dell'entusiasmo, con la vita serena e ardente della natura.

La nuova arte sarà dunque fatta in gloria della natura, che gli antichi avranno insegnato a ritrovare; e conterrà l'eco limpida e sonora d'alcune sue voci non ancora udite nel mondo delle creazioni artistiche. Non ho io detto a principio del mio libro che Giovanni Segantini è stato il rivelatore della montagna? E non m'è noto ora, sul punto di finirlo, che l'autore di *Rus* ha già compiuto le prime *Laudi del Cielo del Mare della Terra e degli Eroi?*

Rare volte infatti, nel corso dei lunghi secoli, l'uomo è stato attento come ora alle voci delle cose. Abituato allo spirito analitico del tempo, egli ha acquistato oggi, al rinascere dello spirito sintetico, una potenza d'intuizione straordinaria, per mezzo della quale, come coglie a volo i suoni che passano nell'aria e le forme fuggevoli, così scopre gli aspetti essenziali e può udire le vibrazioni più profonde della vita.

Le più recenti manifestazioni della pittura di paese non bastano a farci ca-

pire quali sieno le tendenze dell'arte che sta nascendo?

E la critica? Come occupazione di alcuni oziosi privi di potenza intuitiva, come disciplina esercitata da alcuni specialisti, la critica fra non molti anni, cesserà d'esistere. L'istituzione della critica d'arte è uno dei tanti frutti insipidi e vani della specializzazione del lavoro intellettuale avvenuta nel nostro secolo. È un fatto che ha accompagnato la decadenza dell'arte e il costituirsi delle specializzazioni artistiche.

Chi avrebbe potuto pensare nei secoli decimoquinto e decimosesto che un pittore non fosse anche orafo, scultore e architetto? Chi avrebbe potuto pensare in Grecia nei secoli IV e V che un poeta tragico non fosse anche musicista e *corodidáskalos?*

Questa maravigliosa sintesi delle arti affini, distrutta dalla barbarie delle età di decadenza, tende oggi a ricomporsi; e in un tempo non lontano rinasceranno le due triadi parallele, com'è nelle aspirazioni della natura.

Allora anche la critica sarà fatta da coloro che, prima di contemplare le opere dell'uomo, avranno ascoltato e compreso le voci delle cose. E le pagine del critico esprimeranno, per mezzo di immagini, i momenti artistici del pensiero filosofico, e saranno pagine di poesia.

Ma quanti sono gli uomini che, tra le forme presenti ai loro occhi, in tutti i momenti della loro esistenza comune, possono vedere la forma ideale, il *fenomeno perfetto?* E a quanti possono essere note le aspirazioni della natura? Il libro della natura è aperto dinanzi agli occhi di tutti; ma non è dato leggerlo se non ai bambini, ai poeti e agli eroi. Il suo linguaggio non è inteso dagli altri uomini, *perchè è troppo semplice.*

L'ARTE DELLE MUSE.

L'arte, come la magia, è una metafisica pratica.

La musica, aspirazione di tutte le arti, è la creazione delle Muse. Allo scomparire della schiera guidata da Apollo si arresta il cammino delle ore, il moto delle sfere, il canto delle parche e delle sirene, tacciono le voci delle arti e le implorazioni di tutte le creature che adorano, ogni umana preghiera alla bellezza è esaudita, ogni ideal voto è compiuto e l'anima trova il suo riposo nella luce d'un presente immutabile. Vedremo più tardi in qual modo, nella verità del mito, alle Muse succedano le Tiadi.

Come i nomi delle stelle danno il senso

del cielo lontano e della sua solitudine,[1] così i nomi delle Muse e il successivo trasformarsi d'ogni loro gesto in muta armonia, fanno sentire i vari gradi del mistero estetico e rendono possibile presentire la sua espressione più semplice e più potente: il silenzio musicale. Come per comprendere basta ricordare, così per conoscere le Muse e la loro anima è sufficiente ricordare i loro nomi: Clio, l'annunciatrice, Euterpe che dona la gioia, Melpomene la cantatrice, la fiorente Talia, la gioconda Erato, la celeste Urania, la ricca d'inni Polinnia, e colei che è beata nella danza, Terpsicore.

La danza delle Muse e la danza delle Tiadi accompagnano le pulsazioni del gran cuore del mondo, segnano il compiersi dei grandi pensieri e dei grandi fatti,

[1] Penso che i primi astronomi, meditando nella notte dinanzi all'infinito spazio sidereo, furono guidati da un istinto profondo nel chiamare le stelle remote coi nomi dei miti antichissimi. In questa guisa il sentimento delle leggende lontane nel tempo fu inconsapevolmente adoperato per esprimere il senso dei mondi lontani nello spazio.

generano in Erodoto il ritmo secondo il quale egli narra le leggende e gli avvenimenti, e nello stratègo il ritmo secondo il quale egli impone alle schiere la sua volontà imperiosa. La visione d'una bellezza musicale e d' una musica silenziosa e l' impeto che trasforma gli uomini in creature immemori della loro stessa persona e li trascina alla follia del ditirambo, sono sempre il nucleo da cui nascono le grandi azioni e le perfette cose. Sempre da Apollo e da Dionysos ha origine la forza di creare le statue ed i poemi, sempre nella luce di Apollo e nel mistero di Dionysos ritornano e si perdono le aspirazioni umane. Ma la potenza delle due divinità rimarrebbe una eterna aspirazione della natura, se non la compissero le Muse e le Tiadi. Mediante la sublime e inconsapevole azione femminile delle loro corètidi l'opera del Dio solare e del Dio notturno diventano la suprema verità per coloro che sono degni di vedere la divinità oltre le statue degli Dei.

Dice il Gœthe nel secondo *Fausto*:

“Tutto ciò che passa non è se non allegoria; ciò che era nella aspirazione, qui, nel cielo, diventa realtà, l'ineffabile qui è compiuto; l'eterno femminino ci conduce alla salvazione „. Nei due maggiori poemi dei tempi moderni, la *Comedia* di Dante e il *Fausto* di Gœthe, la donna è considerata come il mezzo per giungere alla visione di Dio, come la guida sicura per l'anima a cui è concesso percorrere la via della Negazione.

Come tutte le arti aspirano, secondo la felice intuizione del Pater, a raggiungere la condizione di musica, la musica, che è la sintesi di tutte, aspira come le altre a liberarsi dal suo elemento sensibile, per raggiungere nella danza la condizione di silenzio musicale. L'arrivo delle Tiadi frenetiche, corrisponde alla suprema purificazione delle forme artistiche, allo scomparire di ciò che è fuggevole, di tutti i desideri e di tutti i sogni che turbano il nostro spirito, e all'apparire di ciò che non muta e che non muore. Non appena passata l'onda effusa dalle Divinità del

canto e del delirio, l'anima del veggente ha dinanzi a sè una visione che la placa e in cui ella si perde per sempre, una visione in cui si chiude tutta la sapienza degli uomini, l'eterna verità e l'eterna bellezza. Non appena tace la lira d'oro e si placa l'impeto delle Mènadi, cessa l'onda dei suoni, tace ogni altro canto, s'estingue ogni armonia. Scomparse le due schiere femminili, nella unità originaria, l'anima sente il divino, l'infinito, l'eterno, e incomincia la sua vita nuova oltre le visioni dell'arte.

Come le antiche statue elleniche simboleggiano con la loro immobilità l'aspirazione della danza, così la pittura, musica muta, simboleggia l'aspirazione dell'arte musicale. L'essenza della musica non è nei suoni, come l'essenza della pittura non è nei colori. Colori e suoni sono il mezzo d'espressione, la voce con la quale esse parlano; ma ciò che le due arti dicono è ben altra cosa. La pittura ed anche la scultura esprimono quel che appare in forma di vita tra

i fenomeni mutevoli, sono la rappresentazione del fenomeno perfetto, cioè a dire dell'idea platonica; le quali cose ho mostrate diffusamente nella prima e seconda parte del mio libro. La poesia, come arte musica, sembra già appartenere ad un altro mondo. La musica va oltre i fenomeni, oltre le idee, e arriva sino alla dimora lieve e inesistente dove abita la vita.

Se nella natura il mistero ha una voce, questa voce è la musica. Passate lungo il mare in un'ora in cui le onde vivono nella tempesta, ascoltate il suo suono e il suo fragore. Udrete tutte le voci delle creature; ora un crosciare come di selve scosse dall'aquilone, ora un muggire di buoi e un belare di armenti, ora le grida della gioia, ora le grida del terrore, ora le risa, ora gli urli ed ora i canti, in una vicenda infinita. Passate in mezzo alle montagne o lungo le foreste in una notte d' inverno, mentre infuria la procella. Udrete il racconto, avrete la confessione degli alberi e delle pietre, sa-

prete a che cosa aspirano i torrenti nel loro impeto a traverso i precipizî, che cosa trascina le nubi sulla potente ala dell' uragano e dà forme sempre nuove alla loro architettura. Come in una divina ora d'ebbrezza, il vento, le selve, le rupi parranno confidarvi e svelarvi, con rude semplicità, l'arcano della loro vita.

Questa confessione misteriosa non può essere in alcun modo tradotta nel linguaggio della nostra ragione, ma può soltanto essere accennata, con parole lontane. Ogni suono, ogni onda di suoni ha la virtù di chiamare il nostro spirito, di risvegliarlo e di fargli sentire la identità fra la sua stessa vita e la vita delle cose; ogni suono, ogni onda di suoni parla alla parte più profonda del nostro essere, e negli intervalli, vere isole nel mare dei suoni, ci fa sentire la voce del silenzio. Cessano nelle pause i suoni, tacciono i rumori dell'esistenza e appare il silenzio della vita. Anche nel tempo, cioè a dire nel tessuto dei fenomeni, non è possibile concepire l'essenza della musica se non

nel succedersi del silenzio fra gli intervalli sonori, cioè a dire nella apparizione del silenzio in forma di ritmo. Il ritmo genera i suoni e dà una prima voce al mistero, sveglia in noi il tumulto dell'esistenza e il silenzio della vita, è il segno di ciò che corre verso la morte e di ciò che è eterno ed infinito. Nel ritmo si manifesta il grande respiro delle cose e si ripercuote il nostro piccolo respiro; ma solo quando la nostra èsile e stridula voce individuale tace nel mare del silenzio, solo allora il ritmo diventa musica, cioè a dire l'arte del Coro immortale. Come l'infante nel venire alla luce, non piange se prima non ha respirato, così dal ritmo delle cose, dal loro respiro, nasce la loro voce e il loro linguaggio. Il ritmo è l'elemento maschile, l'elemento fecondatore delle tre arti musiche: poesia, musica e danza.

Imaginate una pianura nella notte, sotto il cielo stellato, chiusa in un vasto cerchio di silenzio e di solitudine. Le stelle in alto splendono con un palpito concorde,

e tutte le forme sembrano palpitare con quel ritmo visibile. Questa uguale respirazione del gran Tutto fa veramente pensare che l'universo abbia un cuore che diffonda le onde dell'esistenza nella infinita moltitudine delle sue creature, a traverso la vicenda incessante dei fenomeni. Il senso della unità di tutte le cose, vi appare come in una alta iniziazione. E se ogni corso di torrente o di fiume, ogni forma di tronco o di stelo, ogni aspetto di vita vi rivelerà un solo desiderio e uno stesso spasimo presente in tutto ciò che vi circonda, voi sentirete e saprete che da quel solo gran cuore dell'universo viene la forza che si trasforma in gioia o in dolore, che appare come puerizia o scompare con la triste vecchiezza e con la morte; sentirete e saprete che identico è il desiderio di colui che ride e di colui che è dolente e che la volontà forte dei dominatori non è in fondo dissimile dalla volontà debole di coloro che sono dominati, e tutte le voci del mondo, il pianto e il riso, l'urlo e il canto, la ca-

rezza e la strage e tutte le azioni degli uomini, il comando e l'obbedienza, la vendetta e il perdono, il bene e il male sentirete e saprete essere l'eco d' una sola volontà eterna ed infinita. La voce, il linguaggio immediato del gran tutto, l'eco di quel mistero, è la musica, la regina delle arti, l'arte delle Muse.

La voce delle cose è essenzialmente diversa dal loro suono. Il suono del mare può essere, come ho detto, ora un belare d' armenti, ora un gridare di moltitudini in allegrezza, ora l'urlare d'una folla disperata; la voce del mare è invece la fusione, la sintesi di tutti questi suoni, è la voce che canta e che racconta quel che appare, trema, geme, delira nella immensità della vita; è il canto delle cose ricordate, e non, come la voce del vento, l'urlo, la minaccia, lo scherno delle cose presenti.

L'essenza della musica non è nei suoni, ma nel silenzio che segue i suoni e nel silenzio che precede i suoni che verranno. Il ritmo appare e vive in questi inter-

valli di silenzio. Ogni suono e ogni accordo svegliano nel silenzio che li precede e che li segue una voce che non può essere udita se non dal nostro spirito. Il ritmo è il cuore della musica, ma i suoi battiti non sono uditi se non durante le pause dei suoni. La successione dei suoni segna l'apparire della musica nel mondo dei fenomeni, nel regno di Maya; il ritmo ci avverte della presenza della volontà nella vita universale, è il mistero che sta fuori di noi che parla al mistero che è in noi. Il ritmo, che noi possiamo, come ho detto, vedere espresso nel modo più immediato dal palpito delle stelle e dal respiro del mare, è la voce stessa della volontà, è il suo messaggio più semplice e più profondo. Nel ritmo le aspirazioni della natura e le manifestazioni del genio umano si fondono nella unità della vita; nel ritmo si manifesta la potenza dionisiaca che supera anche la potenza geniale.

L'essenza della vita non è nei suoni, ma è nel silenzio. La vita profonda e

immutabile comincia con l'ultima parola di Amleto morente, la quale è perciò la prima parola della musica. Nella musica, anche se di carattere popolare e anche se male eseguita, l'anima, sulla corrente dei suoni, è condotta verso il mare del silenzio; e il ritmo è la respirazione di questo mare. Per avere un'idea del ritmo, è necessario dimenticare la misura, che segna il succedersi degli istanti dell'esistenza, e imaginare la musica delle sfere di Pitagora, delle quali la voce non fu mai percepita se non in forma di silenzio, è necessario imaginare sul celeste eptacordo, la misteriosa armonia dei pianeti, e il canto delle Sirene accordato col canto delle Parche, nel meraviglioso mito platonico. In queste finzioni il ritmo vive assai più che in ogni tentativo fatto dalla ragione per determinare la sua essenza divina.

Ebbi un giorno la prima rivelazione del ritmo leggendo in una storia dell'Architettura che i tre archi della loggia dell'Orcagna non sono di eguale grandezza.

E pensai subito che il mirabile segreto di quei tre spazii aperti al fiume dell'aria, all'onda dei suoni, al volo delle rondini e dei colombi, all'ondeggiare degli antichi stendardi, fosse nella loro disuguaglianza. Accanto alle leggi numeriche dell'architettura e della musica, leggi dalle quali nascono le regole che s'insegnano nelle scuole, sono altre leggi di natura metafisica, alle quali il genio inconsapevolmente obbedisce e che mai ad alcuno potranno essere insegnate. L'obbedienza a queste leggi spesso non s'accorda con l'osservanza di quelle regole; avviene anzi quasi sempre che le maggiori invenzioni del genio sembrino contraddire alle cose che s'insegnano e abbiano spesso l'aspetto di veri e proprii errori. Il ritmo appare dove tace la legge comune, dove non sono regole; poichè la sua essenza è metafisica.

Uno fra i principali caratteri dei capolavori dell'arte è il loro manifestarsi come miracoli, il loro misterioso apparire fuori della legge di causalità, senza che si sappia come sono nati. Ciò avviene

in sommo grado nella musica, che è la voce immediata (non l'eco) del mistero del mondo. Come nell'anima del genio, prima che la musica nasca, il mistero parla in forma di ritmo, così nelle anime degli ascoltatori il mistero rimane in forma di ritmo dopo che la musica è passata. Come Beethoven aveva udito il destino "bussare alla sua porta„ nel momento di concepire la sinfonia in *do minore*, così noi ci sentiamo ancora chiusi nel cerchio magico della fatalità dopo che gli ultimi accordi del *quarto tempo* si sono spenti nel silenzio orchestrale. L'onda e la vita del destino apparvero al grande musicista col loro special ritmo, e questo generò nel suo spirito il tema principale della sinfonia, poche note che non ci darebbero un sol brivido se, a traverso il loro cammino e il loro sviluppo nel mare sinfonico, non avessero la potenza di far nascere in noi un'eco del ritmo dal quale furono generate. Quel ritmo, quel respiro e quella vibrazione dello spirito nel momento della ispirazione, furono le sorgenti

di quella musica, furono l'onda che ne percorsero e ne percorreranno in eterno la trama sonora, nella quale, benchè tradotti in notazione aritmetica, essi serbano inalterata la loro essenza metafisica.

Il ritmo, di cui si occupano i libri di teoria musicale e che può essere chiamato l'architettura della musica, benchè non si presenti a noi se non coi caratteri esteriori di proporzione e di simmetria, è nondimeno, anche nell'opinione di tutti gli scrittori, l'elemento essenziale della musica. E ciò perchè la sua forma esteriore di divisione e di suddivisione del tempo e i suoi rapporti numerici *sono più vicini al mistero che non gli stessi suoni.* Benchè non sia facile spiegare con chiarezza logica questa intuizione sul ritmo, intorno alla quale m'affatico da molto tempo, è tuttavia certo che non una sola anima aperta al fascino musicale potrà lealmente affermare di non intendere le mie parole.

I grandi spiriti del Westphal e dello Schmidt, applicando allo studio del testo

greco dei drammi antichi, i dati forniti dalla teoria di Aristosseno, giunsero, come ho già detto nel capitolo sulla tragedia antica, a ricostruire la forma ritmica dei cori di Eschilo, di Sofocle e di Euripide, a riconoscere i periodi, le battute e finanche il valore delle note in quei canti di cui la melodia non è potuta giungere sino a noi. La loro divinazione ci rende ora possibile di scorgere, entro lo schema ritmico, un riflesso della melodia che lo illuminava. Ciò vuol dire che dentro la teoria nata da una intuizione, dentro le regole del ritmo teorico l'anima umana ha riudito la voce del ritmo metafisico ispiratore dei cori che cantarono la vita dell'antico destino; sì che alla nostra conoscenza i poemi tragici dei greci si presentano oggidì come le più alte creazioni dello spirito geniale.

Giuseppe Mazzini, nelle mirabili pagine dedicate *ignoto Numini*, sentì certamente l'essenza della musica. Non così i positivisti inglesi e molti critici d'altri paesi che la giudicano " un calcolo ma-

tematico da cui risulta un dilettevole arabesco sonoro „, nè molti fra gli odierni gravi o balordi frequentatori di caffè e di salotti, che la stimano un semplice passatempo e un mezzo per cullare il loro sonno e la loro imbecillità.

Arturo Schopenhauer è il solo filosofo che abbia pienamente veduta ed espressa la divina essenza della musica. Egli dice che, mentre le altre forme artistiche sono la volontà obbiettivata *mediante le idee*, la musica è, come il mondo, la obbiettivazione *immediata* delle volontà. “ Il musicista ci rivela l'essenza intima del mondo, e benchè parli una lingua che la ragione non comprende, egli è nondimeno il rappresentante della sapienza più profonda. „ Riccardo Wagner, schopenhauerianamente, afferma che “ la musica è la rivelazione d'un altro mondo. „

Queste intuizioni relative alla misteriosa natura della musica, servono a spiegare perchè le grandi campagne solitarie nella sera diano al canto dei mietitori che ritornano un ritmo largo e desolato,

e perchè abbiano il ritmo della gioia serena i canti all'alba sulle colline, e perchè quando nell'ora del tramonto i pescatori partono, mentre le loro vele si allontanano verso l'alto mare, si sentano le parole dei loro canti perdersi a poco a poco nell'immenso respiro della vita universale.

Come la musica, la luce si manifesta in forma di vibrazioni; come le vibrazioni sonore, le vibrazioni luminose sono il ritmo della volontà. La luce reca all'uomo un duplice messaggio: è la voce dell'illusione ed è una tra le più profonde parole del mistero. Ella illumina ed offusca, svela e nasconde. Ma principalmente ella ha una qualità divina: è silenziosa. Nell'ora meridiana la luce abbagliante disperde la potenza del pensiero e della imaginazione, quando è diffusa per le pianure; e non rivela la sua essenza se non fra le rupi, sul limitare delle caverne, nel silenzio lunare, nell'ombra delle cattedrali, nei guizzi che ella mette nei marmi immortali, o quando

dilaga dall'aperto cielo entro i portici deserti e i chiostri abbandonati.

Una sera di settembre percorrevo, in compagnia di Domenico Tumiati, la via Bolognese lungo il borgo del Pino a due chilometri da Firenze, e tentavo parlare al mio amico della essenza della musica. Poichè m'era assai difficile esprimere il mio pensiero, venne in mio aiuto la natura. Sostammo dinanzi ai cipressi della villa Salviati, mentre dietro i colli fiesolani sorgeva la luna. Ella sorgeva e diffondeva per le campagne il suo silenzio, stendeva sugli alberi, sulle case, sulle colline il suo velo, e dietro quel velo si vedevano impallidire i piccoli lumi della terra. A tutte le creature che avevano tremato sotto la diurna luce implacabile, ella donava una pace simile a quella che dà la preghiera. E si sentiva il suo potere benefico venir di lontano, da un punto tanto lontano dalla nostra esistenza e tanto vicino alla nostra vita. Io dissi al poeta che era meco: la musica è come questa luce. Ella appare come

la manifestazione d' un mistero che sia fuori di noi e parla al mistero che è in noi. Innanzi ad essa le forme delle cose fugaci si nascondono, e gli stessi simboli di ciò che è eterno sono esclusi dal suo regno; poichè ella è la voce limpida e immediata del mistero e della eternità, è il ritmo sensibile dell'arcano che vive e che si cela nel cuore del mondo.

E mentre la luna ascendeva nel cielo sereno, tutte le cose entravano a poco a poco sotto l'incanto del silenzio musicale.

La poesia e la musica vivono nella notte, sono le sole arti notturne, le sole che non abbiano bisogno della luce per mostrarsi agli uomini, le sole che, nate dal silenzio che precede l'apparire della vita, generino il silenzio in cui parla la vita. La poesia e la musica si manifestano nel tempo, cioè a dire in una forma di conoscenza più profonda di quella nella quale si manifestano le arti che vivono nello spazio. Il tempo è l' impero della notte, lo spazio è l'impero della luce. Nel

tempo il mistero parla nel ritmo dei versi e nel ritmo dei suoni, appare nella natura l'unità di tutte le cose; nello spazio si manifesta la pluralità, la diversità, il frazionamento della Volontà, essenza del mondo, negli individui innumerevoli; lo spazio è il regno del giorno, l'impero della illusione; il tempo è l'impero dell'amore e della morte. “Il giorno pieno di tranelli, pronto all'ira, dice Tristano, poteva separarci coi suoi artifizî, non ingannarci con le sue menzogne. Ma del suo vano splendore ridono coloro a cui la notte ha santificato la vista. I bagliori fuggitivi della incerta sua luce non accecano più i nostri occhi. L'eletto il quale, col cuore pieno d'amore, ha contemplato la notte della morte, al quale la morte ha confidato il suo mistero, vede gli inganni del giorno, l'onore e la gloria, la potenza e la fortuna, dileguare agli occhi suoi come pulviscolo luminoso. Anche l'illusione della fedeltà e della amicizia vanisce per l'amico fedele, se egli contempla col cuore pieno d'amore la

notte della morte, e riceve la confessione del suo mistero „. La notte, per Riccardo Wagner, è quella che fonde tutti gli esseri nella unità originaria, è quella che abolisce la diversità “ sirena del mondo „: come la chiama Gabriele d’Annunzio in una sua Laude della Vita. “ Non più nomi, non più separazione. Una conoscenza nuova, una nuova fiamma che s’ accende, una sola anima, una sola coscienza per tutta l’eternità „. Questo regno della notte, ove abitano l’amore e la morte, è quello di cui la musica ci reca il profondo messaggio, con la voce dei suoni e del ritmo.

Qui noi siamo agli ultimi confini del mondo estetico, e sul limitare del mondo etico, siamo agli estremi confini di ciò che può essere espresso con la parola e alla soglia di ciò che deve essere compiuto dall’azione. Alle Muse eliconie, ridenti e serene intorno ad Apollo, sono succedute le Tiadi e il loro coro selvaggio nella notte della montagna tebana; alla lira dei primi canti umani, è succe-

duto il tirso e il furore del ditirambo; al lieve ritmo della lirica il profondo ritmo della tragedia, vivente fusione della poesia, della musica e della danza. Mentre con la poesia lirica ci eravamo soltanto affacciati alla soglia del mondo musicale, con la tragedia ci troviamo in piena musica, e udiamo in tutta la sua potenza il suo linguaggio profondo. Apollo il musagète è il dio solare, la divinità della luce bugiarda e mutevole; Dionysos è invece colui che rivela agli uomini la maggiore verità sulla vita, è il Dio più potente e più benefico, è il primo salvatore del mondo: ΣΩΤΗΡ. Egli conduce il coro degli astri scintillanti e impone un ritmo a tutte le voci della notte. Egli è il re della notte, e regna non fra i suoni fugaci e mutevoli, ma tra le voci profonde della vita, non fra i canti e fra i pianti e le allegrezze, ma nel canto, nel pianto e nella gioia eterna del mondo, fin dove il rombo e l'urlo dell'esistenza s'allontana e si perde nel silenzio della vita. Le sue compagne non sono le Muse.

ma sono le Tiadi, di cui la danza frenetica esprime lo spasimo delle piante e il dolore degli uomini, la voluttà dell'amore e l'aspirazione alla morte, il maggior mistero e la suprema verità: la volontà di vivere.

La musica comincia all'apparire delle Muse, raggiunge la sua massima potenza quando, queste scomparse, irrompono le Tiadi, e muore quando, all'alba, la montagna che ancora arde e trema per la frenesia notturna, diventa deserta. Apparse le Tiadi, il mistero non trova più la sua espressione nel linguaggio delle arti, ma canta, sospira, urla, con una voce, che non può essere udita se non dalle selve, dalle stelle, dalle cime dei monti e dalle anime che siano entrate in delirio. In questa voce, in cui il rombo dell'esistenza diventa silenzio, si fondono e si perdono, come fiumi nel mare, tutti i suoni dell'universo. E in essa è l'anima della musica.

FINE.

PREZZO DEL PRESENTE VOLUME: **Tre Lire.**

Ultime pubblicazioni

MEMORIE
DI
EDMONDO DE AMICIS

Un volume in-16 di 420 pagine: L. 3,50.

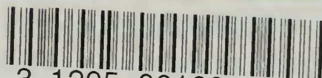
Baccelli (Alfredo). *Iride umana,* poesie. Formato bijou. 3 —
Barbiera (R.). *Figure e Figurine del Secolo che muore.* 4 —
Barrili (A. G.). *Sorrisi di gioventù.* Formato bijou . 3 —
Butti (E. A.). *L'incantesimo*, romanzo . . . . 4 —
— *L'automa*, romanzo. Nuova ediz. riveduta dall'autore. 3 50
Castelnuovo (Enrico). *Natalìa* ed altri racconti . . 3 50
Cordelia. *Nel regno delle chimere*, novelle fantastiche. 3 —
—— Edizione di lusso, illustrata . . . . 5 —
Crispolti (Filippo). *Un duello*, romanzo 3 50
D'Annunzio (Gabriele). *La Gioconda*, tragedia . . 4 —
— *La Gloria*, tragedia. . . . . 4 —
— *Sogno d'un mattino di primavera* . . . . 2 —
De Amicis (Edmondo). *La carrozza di tutti.* . . . 4 —
Della Quercia (Gian). *Il risveglio*, romanzo . . . 3 50
De Roberto (Federico). *L'illusione*, romanzo . . . 3 50
Mantovani (D.). *Il poeta soldato* (Ippolito Nievo. 1831-1861). Con memorie, poesie e lettere inedite. . . . . . . 4 —
Nievo (Ippolito). *Le confessioni di un ottuagenario*, romanzo. Nuova edizione riveduta e corretta su l'autografo, con prefazione di Dino Mantovani. Tre volumi. . . . . . 3 —
Nordau (Max). *Battaglia di parassiti*, romanzo. 2 volumi. 5 —
Orvieto (A.). *Poesie. (La sposa mistica. Il velo di Maya).* 3 —
Panzacchi (Enrico). *I miei Racconti.* Nuova edizione completamente riveduta ed aumentata. . . . . 3 —
Rossi (Adolfo). *Inglesi e Boeri (1900) attraverso l'Africa Australe e il Transvaal.* Con 28 ritratti, 60 incisioni e una grande carta geografica a colori. 2 50
Sudermann (Ermanno). *L'isola dell'amicizia*, romanzo. 3 —
Tolstoi. *Che cosa è l'arte?* Preceduto da un saggio di E. Panzacchi su *Tolstoi e Manzoni nell'idea morale dell'arte.* 2 50
Verga (G.). *I ricordi del Capitano d'Arce.* Nuova ediz. 1 —

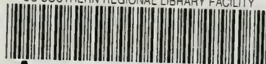
IN FEBBRAIO ESCE:

IL FUOCO
DI
GABRIELE D'ANNUNZIO

Cinque Lire.

Dirigere commissioni e vaglia ai Fratelli Treves, editori, Milano.


3 1205 00189 5844


UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 889 118 6